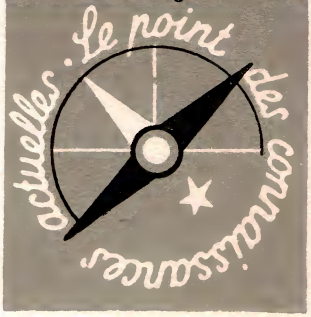
Que sais-je ?

LA MUSIQUE FRANÇAISE CLASSIQUE

PAR JEAN-FRANÇOIS PAILLARD



PRESSES UNIVERSITAIRES
DE FRANCE

« QUE SAIS-JE ? »

Nos 601 à 700

601. **L'âge critique** (Dr P. Guilly).
602. **La structure moléculaire** (B. Pullman).
603. **Les terres australes** (E. Aubert de La Rüe).
604. **Le naturalisme** (P. Cogny).
605. **Le calcul mental** (R. Taton).
606. **Les civilisations africaines** (D. Paulme).
607. **Les épidémies** (Pr H. Harant).
608. **Les grands marchés du monde** (P. George).
609. **Technique de l'urbanisme** (R. Auzelle).
610. **La chasse à courre** (F. Vidron).
611. **Australie et Nouvelle-Zélande** (A. Huetz de Lemps).
612. **La justice en France** (R. Charles).
613. **Physiologie des mœurs** (Dr P. Chauchard).
614. **L'hygiène de la vue** (E. Baumgardt).
615. **Optique théorique** (J. Terrien et A. Maréchal).
616. **L'Etat** (J. Donnedieu de Vabres).
617. **La pisciculture** (P. Vivier).
618. **L'art des jardins** (P. Grimal).
619. **L'Océanie française** (A. Huetz de Lemps).
620. **Histoire du livre** (E. de Grolier).
621. **Le fond des océans** (J. Bourcart).
622. **Alexandre le Grand** (P. Cloché).
623. **Les grands problèmes métaphysiques** (F. Grégoire).
624. **L'Allemagne de Hitler** (C. David).
625. **La phénoménologie** (J.-F. Lyotard).
626. **Les tests mentaux** (Pr P. Pichot).
627. **La voix** (E. Garde).
628. **Le Brésil** (P. Monbeig).
629. **La vie en haute altitude** (J. Guillerme).
630. **La Papauté à Avignon** (Y. Renouard).
631. **La musique étrangère contemporaine** (A. Hodeir).
632. **Les religions de l'Afrique noire** (Deschamps).
633. **L'Afrique équatoriale française et le Cameroun** (J. Pouquet).
634. **L'alcoolisme** (G. Malignac et R. Colin).
635. **L'esthétique** (D. Huisman).
636. **Les insuccès scolaires** (A. Le Gall).
637. **La phonétique** (B. Malmberg).
638. **La cybernétique** (G. Th. Guilbaud).
639. **L'économie de l'alimentation** (M. Lengellé et M. Cépède).
640. **Minerais et terres rares** (Ch. Pomerol et R. Fouet).
641. **Le spiritisme** (A. Castellan).
642. **Les poissons** (R. Bauchot).
643. **Le Yoga** (P. Masson-Oursel).
644. **Le cacao** (F. Lery).
645. **Les Etrusques** (R. Bloch).
646. **La stylistique** (P. Guiraud).
647. **Les roches métamorphiques** (Ch. Pomerol et R. Fouet).
648. **L'énergie** (P. Maillet).
649. **L'imagination** (J. Bernis).
650. **Le potassium et la vie** (A. Reinberg).
651. **Histoire de l'impôt** (H. Laufenburger).
652. **L'optique astronomique** (J. Terrien).
653. **L'écriture** (Ch. Higounet).
654. **La rémunération du travail** (J. et M. Ricouard).
655. **La sémantique** (P. Guiraud).
656. **La médecine psychosomatique** (Dr P. Chauchard).
657. **Les villes romaines** (P. Grimal).
658. **Les grandes doctrines morales** (F. Grégoire).
659. **La manœuvre des navires** (P. Célérier).
660. **La psychanalyse** (D. Lagache).
661. **L'algèbre moderne** (M. Queysanne et A. Delachet).
662. **L'ultra-violet** (J. Guillerme).
663. **La naissance** (Pr R. Merger).
664. **La critique littéraire** (J.-C. Carloni et J.-C. Filloux).
665. **Le citoyen devant l'Etat** (R. Pelloux).
666. **Les pèlerinages** (R. Roussel).
667. **L'esclavage** (M. Lengellé).
668. **Les fossiles** (E. Basse de Ménorval).
669. **La psychiatrie sociale** (Pr H. Baruk).
670. **Histoire des légendes** (J.-P. Bayard).
671. **La métaphysique** (Y. Castellan).
672. **Les relations humaines** (Fr. Baud).
673. **L'Etat d'Israël** (A. Chouraqui).
674. **Histoire de Gibraltar** (B. Larsonneur).
675. **Histoire de la Yougoslavie** (M. de Vos).
676. **Le siècle d'Auguste** (P. Grimal).
677. **L'homéopathie** (Dr P. Vannier).
679. **Les protéines** (M. Lévy).
680. **La raison** (G.-G. Granger).
681. **Le canal de Suez** (H. Poydenot).
682. **Les montagnes** (R. Fouet et Ch. Pomerol).
683. **Les conserves** (F. Lery).
684. **La guérison** (J. Sarano).
685. **L'orthographe** (P. Burney).
686. **La république romaine** (A. Clerici et A. Olivesi).
687. **L'univers** (P. Couderc).
688. **Histoire de la Touraine** (P. Leveel).
689. **Albigeois et Cathares** (F. Niel).
690. **Histoire du droit pénal** (R. Charles).
691. **Les thérapeutiques psychiatriques** (Pr H. Baruk).
692. **La trigonométrie** (R. Campbell).
693. **Géopolitique et géostratégie** (P. Célérier).
694. **Le mysticisme** (H. Sérouya).
695. **Les entreprises nationalisées** (B. Chenot).
696. **Sociétés animales, société humaine** (P. Chauchard).
697. **La consommation** (M. Lengellé).
698. **Le langage et la pensée** (P. Chauchard).
699. **Marchands et banquiers du Moyen Age** (J. Le Goff).
700. **L'argot** (P. Guiraud).

264436 2799
H178C 90

LA MUSIQUE FRANÇAISE CLASSIQUE

OUVRAGES DE TECHNIQUE MUSICALE
PUBLIÉS AVEC LE CONCOURS DE NORBERT DUFOURCQ
Professeur au Conservatoire National Supérieur de Musique

René DUMESNIL, *L'opéra et l'opéra-comique.*
André HODEIR, *Les formes de la musique.*
Charles KOECHLIN, *Les instruments à vent.*
Marc PINCHERLE, *Les instruments du quatuor.*
Félix RAUGEL, *Le chant choral.*
Paul LOCARD, *Le piano.*
Norbert DUFOURCQ, *L'orgue.*
Norbert DUFOURCQ, *Le clavecin.*
Evelyn REUTER, *La mélodie et le lied.*
Louis AUBERT et Marcel LANDOWSKI, *L'orchestre.*
Armand MACHABEY, *La notation musicale.*
Claude ROSTAND, *La musique française contemporaine.*
Lucien MALSON, *Les maîtres du jazz.*
André HODEIR, *La musique étrangère contemporaine.*
José SUBIRA, *La musique espagnole.*
Jean VIGUÉ et Jean GERGELY, *La musique hongroise.*
Jean-François PAILLARD, *La musique française classique.*

« QUE SAIS-JE ? »
LE POINT DES CONNAISSANCES ACTUELLES
N° 878

LA MUSIQUE FRANÇAISE CLASSIQUE

par

Jean-François PAILLARD

PRESSES UNIVERSITAIRES DE FRANCE
108, BOULEVARD SAINT-GERMAIN, PARIS

1960

DÉPOT LÉGAL

1re édition .. .. .. 1er trimestre 1960

TOUS DROITS

de traduction, de reproduction et d'adaptation réservés pour tous pays

© 1960, *Presses Universitaires de France*

AVANT-PROPOS

*On sera peut-être surpris qu'une histoire de la musique aux XVII*e *et XVIII*e *siècles fasse appel à l'épithète* classique. *Les musicologues allemands et italiens, en effet, nous ont habitués à considérer cette période comme le fief exclusif du style baroque, dont Vivaldi et Bach sont tenus pour des représentants notoires. Nous reconnaissons volontiers le bien-fondé d'une telle classification, encore que les notions d'art classique et d'art baroque soient moins contradictoires qu'il ne le paraît au premier abord et qu'en systématisant à l'excès on fausse aisément la réalité (une pensée classique préside bien souvent aux compositions de Bach). Seulement, l'art français ne peut être envisagé du même point de vue ; la résistance qu'il oppose au baroque n'a rien de passif : elle est la volonté d'édifier des œuvres* raisonnables. *Sans doute les matériaux mêmes avec lesquels nos artistes construisent sont en grande partie baroques et l'influence de l'Italie, tout au long de cette période, vivifie et réchauffe une musique qui, sans elle, resterait souvent un peu sèche ; mais vouloir en déduire l'esprit de notre art, c'est confondre vocabulaire et syntaxe, c'est réduire un style à un alphabet : autant juger un tableau d'après la palette du peintre... Versailles est pétri de détails baroques : les rocailles des bosquets troublent-elles l'ordonnance des jardins de Le Nôtre ? Parce qu'ils portent parfois des vêtements ultramontains, refusera-t-on à nos musiciens ce qui les distingue du reste du monde : leur volonté de classicisme ? En rejetant les plans du Bernin pour le Louvre, les Français ont marqué symboliquement à la face de*

l'Europe qu'ils se désolidarisaient d'un style contraire à leurs plus intimes aspirations. Versailles, ses architectes, ses sculpteurs, ses peintres, ses poètes et ses musiciens, réunis sous la férule d'un monarque tout-puissant, cristallisent un idéal d'ordre, de clarté et de grandeur. D'ailleurs le classicisme français ne se réduit pas à la vie d'une cour fastueuse, pendant le bref apogée du pouvoir absolu : il n'est pas l'expression d'un régime, mais la pensée d'une nation. De Titelouze à Rameau, comme de Descartes à Voltaire, les idées directrices restent les mêmes. Lully n'est, pas plus que Le Brun, la plus haute personnalisation du classicisme ; Delalande et Couperin, avec un tout autre génie, n'ont pas moins de rigueur. A qui pourrait en douter, nous demandons d'analyser une pièce de clavecin de Couperin ; sous les mille ornements qui enluminent la mélodie, ils découvriront les progressions conjointes qui dessinent dans l'espace sonore les lignes pures assemblées avec symétrie.

Si l'on veut réduire le classicisme musical à ce point d'équilibre *que guettent les esthéticiens, il faut le situer entre 1660 et 1730 approximativement ; mais il faut s'empresser d'ajouter qu'un Rameau reste classique jusqu'à sa mort (1764) et qu'un Leclair, qui disparaît la même année, sous-tend de tracés rigoureux une mélodie si guillochée, par aillleurs, qu'elle s'apparente au style rococo : pour l'un comme pour l'autre, le chemin du cœur passe nécessairement par l'intelligence. Suivre la naissance de ce classicisme, son épanouissement et son effacement progressif devant l'esthétique* du sentiment, *de la fin des Guerres de Religion à la Révolution, dans l'opéra, l'art religieux et l'art instrumental, tel sera le but de cette étude.*

PREMIÈRE PARTIE

L'ART VOCAL ET L'OPÉRA

CHAPITRE PREMIER

L'AIR

L'air de cour

Le *Livre d'airs de cour mis sur le luth par Adrian le Roy* (1571) est la première manifestation connue d'un genre appelé à s'épanouir durant la première moitié du XVII^e siècle. Au vaudeville primitif, l'air de cour emprunte la structure simple, l'écriture verticale, la concision qui l'opposent aux grands édifices contrapuntiques de la Renaissance. A la « musique mesurée à l'antique » selon les théories de Baïf et de son Académie, il doit l'extrême souplesse de sa rythmique. Syllabique, il est soigneusement adapté au premier couplet d'un texte généralement strophique, quitte à s'harmoniser plus ou moins heureusement avec la prosodie des couplets suivants. Influencé par les formes légères italiennes, la *canzonetta*, la *villanelle*, il répugne aux élans dramatiques du madrigal et préfère les sentiments élégiaques, exprimés avec quelque préciosité. Au XVII^e siècle, il se refusera longtemps au procédé de la basse continue, conservant le dispositif, déjà ancien et plus raffiné, de la *chanson au luth*, qui consiste à réduire pour cet instrument les parties d'accompagnement et à ne faire chanter que la voix de *superius* ; cependant, sur plus de cinq cents airs parus en France entre 1575 et 1600, aucun n'est transcrit de la sorte et par la suite, bon nombre des airs « en tablature » (1) de Bataille, Guédron, Boesset, verront leur publication précédée — ou suivie — de celle d'une version à quatre parties vocales.

Le début du XVII^e siècle est marqué par la parution, en 1602, du premier des six livres d'*Airs de cour à 4 et 5 parties* du meilleur compositeur de l'époque : Pierre Guédron (avant 1580-1621) et par

(1) Notation particulière à un instrument, ici au luth.

l'insertion dans le *Thesaurus harmonicus* de J.-B. Bésard (Cologne, 1603) de vingt-six airs au luth « quas Galli air de cour nominant ». Il faut attendre cependant 1608 pour que triomphent enfin les *Airs mis en tablature de luth* avec la célèbre collection de seize recueils édités chez Ballard de 1608 à 1643, précieuse anthologie qui groupe les œuvres de nombreux compositeurs parmi lesquels on remarque surtout, à côté de Guédron, Gabriel Bataille († 1630), transcripteur des six premiers recueils et auteur de cinquante airs (dont dix psaumes de Desportes) « qui valent surtout par leur souplesse mélodique, l'élégance de leur écriture et, plus rarement, par leur expression dramatique » (A. Verchaly), et Antoine Boesset (1586-1643) dont la renommée devait surpasser celle de Guédron ou, en tout cas, se prolonger davantage, ce qui ne surprend pas quand on sait que ses dernières œuvres, marquant le terme d'une longue évolution et adoptant la basse continue, ont pu servir de modèle à la génération du milieu du siècle.

Les airs de cour ressortissent à des tendances esthétiques et à des formes musicales diverses. Quelques-uns, gracieux et légers, se rattachent encore à la tradition du vaudeville primitif ; on les reconnaît à leur carrure, à leur allure vive et nette ; on les chante souvent « à la cavalière », c'est-à-dire sans accompagnement.

Le plus grand nombre appartient au genre de la chanson d'amour, pathétique et élégiaque, propice à la recherche de l'accent juste. Pour elle, Guédron sait trouver « des tournures expressives et quelquefois même des accents presque dramatiques » (1) ; lui seul sait utiliser pour traduire des

(1) Gérold, *l'Art du chant en France au XVII^e siècle*, 1921.

émotions les mélismes très caractéristiques que d'autres sèment comme au hasard en leurs compositions. Boesset parle une langue beaucoup plus édulcorée mais, en revanche, la souplesse et le charme de sa mélodie, le naturel et l'élégance de son ornementation font de lui un modèle qu'on s'empresse d'imiter.

Elément essentiel du ballet de cour, le *récit* est généralement écrit directement pour la voix soutenue par le luth et il est destiné à des chanteurs professionnels. Aussi le compositeur jouit-il de plus de liberté pour déployer les ressources de sa palette : ambitus plus étendu de la mélodie, profusion des ornements, vocalises, déclamation coupée de silences, longues tenues de l'accompagnement... Si Bataille et Boesset réussissent mieux dans les stances lyriques destinées aux grands, Guédron montre en ses beaux récits que, tout en préservant son originalité, il ne sous-estime pas la force des modèles italiens (1). Cependant il demeure fidèle à la structure strophique et, quelque adaptée que soit la musique au premier couplet, il est évident qu'elle ne peut souligner aussi bien les sentiments exprimés par les suivants. L'usage des *doubles* ou variations, généralisé, semble-t-il, par le chanteur Le Bailly, a peut-être servi à l'origine à compenser ce déséquilibre, mais il est très vite devenu purement ornemental et virtuose.

L'air de cour revêt parfois la forme du *dialogue*. Souvent un récitant alterne avec le chœur. Lorsque deux solistes échangent des répliques, ils le font généralement avec une symétrie qui enlève beaucoup de naturel à leurs réparties ; quelquefois,

(1) Il les ignore d'autant moins que les deux principaux artisans de la réforme florentine, Rinuccini et Caccini, séjournent à la cour entre 1601 et 1605.

cependant, on rencontre des ébauches de véritables scènes dramatiques (dialogue de l'Amour et de Caron, de Boesset).

Les recueils comprennent des psaumes et des cantiques qu'il est difficile de classer dans la musique religieuse, tant est grande leur parenté avec l'air de cour ; parenté tellement voulue, d'ailleurs, que des volumes comme *l'Amphion sacré* (1615) ou *la Despouille d'Aegypte* (1629) ne contiennent guère que des « parodies » — au simple sens d'interpolation de textes où le XVII^e^ siècle entend ce mot — d'airs profanes en vogue. Parmi les compositions originales, il faut citer les psaumes de Denis Caignet (1607-1624) et de Signac (1630) sur la traduction de Desportes.

Évolution de l'air de cour

Entre 1630 et 1640 s'amorce une évolution à laquelle une influence italienne, mieux tolérée que dans les décades précédentes, n'est pas étrangère. Assurément, la société précieuse, à son apogée, limite plus que jamais l'expression au tendre, au galant, et ne saurait admettre les cris désordonnés de la passion. Mais en soulignant la nécessité d'une prononciation et d'une diction parfaites, la préciosité incite à une adaptation plus étroite de la musique au texte, à une déclamation plus juste et plus nuancée : ces qualités sont celles que l'illustre chanteur Pierre de Nyert (vers 1597-1682) va imposer grâce au rayonnement de son art et de son enseignement. Instruit par un voyage à Rome où il avait accompagné, en 1633, le maréchal de Créquy, il introduit également une plus grande virtuosité vocale, plus de souplesse dans les ornements et les doubles.

Au même moment, Antoine Boesset, âgé de plus

de cinquante ans, se fait le pionnier d'un style nouveau caractérisé par des mélodies plus amples et expressives, des intervalles plus larges, des altérations plus fréquentes. Tous ces caractères se trouvent déjà dans l'air « Me veux-tu voir mourir, trop aimable inhumaine » qui donna lieu, en 1638, à une querelle avec le savant clerc hollandais Ban, à laquelle prirent part d'illustres personnages, Descartes, Huygens, Mersenne et qui se termina tout à l'avantage du Français. Le dernier volume d'airs de Boesset date de 1643. Il est encore gravé en tablature de luth, mais les mêmes airs se retrouvent dans certains manuscrits avec basse continue. Avec l'adoption de ce dispositif, qui s'impose dès lors rapidement, coïncide à peu près le remplacement du terme « air de cour » par celui d'*air sérieux* que l'on rencontrera jusqu'à la Révolution.

Le compositeur le plus brillant de la jeune génération est Michel Lambert (vers 1610-1696), le beau-père de Lully. Disciple de Nyert, compositeur d'un grand nombre d'airs — une vingtaine de recueils dont beaucoup ont disparu — virtuose habile à l'élaboration des doubles, Lambert est le musicien grâce à l'influence duquel Lully put le mieux s'insérer dans la tradition française. Ses airs, « moins expressifs et moins sévères que ceux d'Antoine Boesset, adoptent un style plus mélodique, plus lyrique, mais très allégé... Ses *récits* et *dialogues* ont une allure nettement dramatique et montrent que le rôle du compositeur ne fut pas moins important que celui du chanteur dans l'élaboration du récitatif français » (Verchaly). Le chromatisme joue un grand rôle dans certains airs de Lambert qui ne craint pas, en outre, d'user des répétitions de mots et de phrases que l'époque précédente avait vivement reprochées aux Italiens.

La basse instrumentale joue un plus grand rôle et prélude souvent dans les airs de S. Le Camus (1610-1677), dont les beaux motifs se perdent fréquemment dans des développements insipides. Il y a plus de science dans les airs de Joseph de La Barre (1633-1678) qui emprunte avec succès à la musique instrumentale les formes de la chaconne et de la passacaille. Robert Cambert († 1677) écrit des airs développés qui ouvrent la voie à l'introduction en France de la *cantate*. Bénigne de Bacilly († 1690), enfin, est avant tout pour nous l'auteur des *Remarques curieuses sur l'art de bien chanter* (1668), dans lesquelles il consigne la pratique d'une époque dont les grands virtuoses s'appellent Anne de La Barre, Berthod « l'incommodé » — le seul grand castrat d'un pays qui répugne aux pratiques italiennes — et Anna Bergerotti, Romaine pour laquelle Lully écrit quelques-unes de ses plus belles scènes.

Airs à boire

Les chansons bachiques, si nombreuses pendant la Renaissance, sont plus rares pendant les premières décades du XVII^e siècle, mais celles que l'on rencontre sont en général de belle venue et celles d'Etienne Moulinié — compositeur dont les nombreux airs de cour ont été édités entre 1624 et 1668 — se font remarquer par la franchise de leur démarche et l'allant de leur rythme. Aux alentours de 1640, le genre prend une extension considérable et connaît un succès qui se prolongera pendant toute la première moitié du XVIII^e siècle. Les airs qui figurent dans *les Equivoques du sieur de Chancy* (5 livres, de 1640 à 1655) ou *l'Alphabet de chansons pour danser et pour boire* (1646) d'André de Rosiers sont simples, courts et non exempts de trivialité. Bacilly et Laurent Sicard (dont les 17 livres paraissent de 1666 à 1683) élargissent considérablement la forme et la haussent au niveau d'un véritable genre artistique. Deux violons viennent se joindre à l'accompagnement de la basse continue et les récits, confiés généralement à des voix de basse,

s'ornent de traits brillants ou burlesques qui exigent une technique vocale éprouvée. Les airs en dialogue prennent l'ampleur de véritables petites scènes dont Lully saura s'inspirer, notamment pour *le Médecin malgré lui* : « *Qu'ils sont doux, bouteille jolie...* »

Les innombrables *Recueils d'airs sérieux et à boire* ne suffisant plus dès lors à satisfaire l'engouement du public, Ballard entreprend sous ce titre, en 1694, une collection mensuelle qui paraîtra sans interruption pendant trente années consécutives et sera suivie encore, pendant six ans, par la publication trimestrielle des *Meslanges de musique latine, française et italienne.* Les plus grands compositeurs ne dédaignent pas de s'associer à l'hommage à Bacchus ; Couperin et Rameau, notamment, écrivent des *canons* aussi ingénieux que divertissants.

L'air au XVIII^e siècle

Si l'opéra lullyste est tout imprégné de la conception française de l'air, il va à son tour réagir puissamment sur elle. On peut dire qu'à la mort du Florentin (1687) l'ultime évolution de l'air de cour est achevée et que c'est au théâtre que les compositeurs vont réserver désormais l'essentiel de leur effort. Aussi les recueils d'airs sont-ils composés pour une bonne part de « parodies », d'adaptations de textes nouveaux sur les mélodies les plus célèbres des opéras. La parodie, extrêmement en vogue au XVIII^e siècle, s'applique d'ailleurs à toutes sortes de *timbres*, non seulement aux vaudevilles — terme par lequel on désigne dès lors les couplets lestement troussés de la Comédie italienne, du théâtre de la Foire et bientôt de l'opéra comique — mais même à des thèmes instrumentaux. Couperin se montre flatté que l'on fasse appel à ses pièces de clavecin : « Depuis que quelques Poëtes fameux leur ont fait

l'honneur de les parodier, ce choix de préférence pourrait bien, dans les tems à venir, leur faire partager une réputation qu'elles ne devront originairement qu'aux charmantes parodies qu'elles auront inspirées. »

Les danses fournissent un large contingent de timbres et c'est apparemment une ancienne gavotte, *le Beau Berger Tircis*, qui a mis à la mode, par une allusion de son refrain, le titre de *brunette* dont se parent tant d'airs galants et champêtres à partir des publications de Ballard : *Brunettes ou petits airs tendres, avec les doubles et la basse continue* (1703 et suiv.). Filles du goût prononcé du XVIII^e^ siècle pour les bergeries enrubannées, les brunettes sont souvent empreintes d'une délicieuse poésie bucolique : on connaît l'attachant *Zéphire, modère en ces lieux...* de Couperin, avec ses *doubles* étonnamment fleuris.

Dans la seconde moitié du siècle, la brunette est détrônée par la *romance*. Le goût pastoral laisse place à la sentimentalité pleurarde, les moyens musicaux deviennent rudimentaires. L'absence de modulations, l'emploi exclusif des consonances fondamentales entraînent une monotonie d'autant plus accusée que l'usage des *doubles* ne vient plus varier la répétition de la mélodie sur chaque strophe. Les premières romances sont encore écrites avec basse continue mais, vers 1785, en partie sous l'influence de Martini (Schwartzendorf), l'usage s'introduit d'écrire l'accompagnement pour le *Piano-forte* ou la guitare. A la veille de la Révolution, on peut distinguer deux sortes de romances : tout d'abord les romances lyriques — « les airs que demandent ce genre de composition semblent faits pour la plainte. Cette sorte de romance n'est qu'une élégie chantée », écrit le *Mercure* en 1774 — ensuite les romances « troubadour » et narratives inspirées par l'attendrissement pour le « bon vieux temps » à partir de 1780. Les seules romances valables sur le plan musical seront écrites sous la Révolution et l'Empire par Méhul, Chérubini, Boieldieu. Mais l'intérêt historique de la romance n'est pas négligeable en ce qu'elle prépare la voie à la mélodie de Berlioz et Gounod.

Chapitre II

DU BALLET DE COUR A L'OPÉRA. LULLY

Le ballet de cour

Le ballet de cour est issu des grandes fêtes de la Renaissance, dont les somptueux spectacles italiens avaient donné le goût à nos monarques. Selon Michel de Marolles, il est « une comédie muette où toutes les actions se représentent par la danse et par les habits, sans parler, excepté dans les Récits qui se chantent... et ne paroissent d'ordinaire qu'au commencement des actes et devant le grand ballet ». La danse figurative et la pantomime y jouent le rôle principal, en *entrées* successives, préparées par des *récits*, le *grand ballet* étant une conclusion et une apothéose à laquelle le roi ne dédaigne pas de prêter son concours. Il est impossible de cerner d'une définition plus précise un genre qui a évolué pendant près d'un siècle sans fixer les lois de sa poétique et qui s'est toujours plu à associer les éléments et les styles les plus divers (1).

Le ballet de cour oscille entre la simple masca-

(1) Cf. : Prunières, *le Ballet de cour en France avant Benserade et Lully*, 1914, et le recueil du C.N.R.S. : *les Fêtes de la Renaissance*, 1956.

rade récréative et l'action dramatique mimée. Au premier genre, qui supporte l'improvisation et n'entraîne que peu de frais, appartiennent presque tous les spectacles montés chez les princes. La cour royale elle-même s'en contente souvent avec les *ballets-mascarades* de la première décade du XVII^e^ siècle ou, sous une forme plus évoluée, de 1720 à 1750 environ, avec les *ballets à entrées*, mieux organisés, pourvus bientôt d'une ouverture, découpés en actes, situés dans de riches décors, mais dépourvus d'intrigue véritable : il suffit que les entrées se rattachent par des déductions plus ou moins ingénieuses au sujet principal (*Grand Bal de la Douhairière de Billebahaut*, 1626).

Le *ballet dramatique* exige non seulement une mise en scène poussée, mais la collaboration d'artistes de premier plan, capables d'imprimer à leurs compositions une grande force expressive. *Circé* ou le *Ballet comique de la reine* (1581) constituait une première tentative en ce sens. Son metteur en scène, le Piémontais Baldassarino da Belgiocoso (Beaujoyeulx) revendiquait l'idée d'avoir « fait parler le ballet et chanter et résonner la comédie ». Grâce à Pierre Guédron, secondé par Bataille, Mauduit et A. Boesset, la musique s'intègre au drame et le vivifie dans *la Délivrance de Renaud* (1617) et *Tancrède* (1619). Mais de Luynes, dont l'amour pour les grands sujets avait exercé une influence salutaire sur les divertissements de la cour, meurt en 1621, Guédron disparaît à la même époque, et la tragédie qui s'épanouit accapare le théâtre. Les trois grandes représentations d'opéras italiens organisées à la cour par Mazarin, la *Finta Pazza* de Sacrati (1645), l'*Egisto* de Cavalli (1646) et surtout l'*Orfeo* de Luigi Rossi (1647), offrent au public parisien l'exemple salutaire, encore que peu goûté,

de véritables intrigues chantées de bout en bout (1). Les remarquables livrets d'Isaac de Benserade facilitent le retour au ballet dramatique. En 1653, le *Ballet de la Nuit*, splendidement orné des machines du *Grand Sorcier*, Jacomo Torelli, et dansé avec le concours de Lully — dont c'est la première apparition en public à la cour (2) — donne à Jean de Cambefort (1605-1661) l'occasion de s'affirmer dans ses récits comme un héritier du talent dramatique de Guédron. L'influence de sa déclamation lyrique sur Lully est évidente. Le Florentin, dès lors, prend une part de plus en plus importante à la composition des ballets. C'est lui qu'on charge de truffer de divertissements le *Xerce* (1660) et l'*Ercole amante* (1662) de Cavalli. Lorsque Cambefort disparaît, suivant de peu Mazarin dans la tombe (1661), il recueille la charge de surintendant de la musique et se pose désormais en champion de l'art français. Plus un seul air italien dans le *Ballet des Saisons* (1661). Il collabore avec Michel Lambert — dont il vient d'épouser la fille — au *Ballet des Arts* (1663) dont le succès prodigieux « marque le triomphe définitif de la musique française sur la musique italienne à la cour de Louis XIV ». Lambert excelle dans les dialogues : celui de Marc-Antoine et Cléopâtre (*les Amours déguisés*, 1664) est d'un compositeur capable d'une réelle puissance dramatique ; on aurait tort de sous-estimer son rôle dans l'élaboration du récitatif français. Lully, de son côté, jusqu'au ballet de *Flore* (1669), donne toujours plus de place à la musique, symphonies, airs, chœurs, au détriment de la danse. Il est impossible cepen-

(1) Cf. : PRUNIÈRES, *l'Opéra italien en France avant Lully*, 1913.
(2) Lully, né le 29 novembre 1632 à Florence, fut amené en 1646 par le duc de Guise à sa cousine Mlle de Montpensier et passa au service de Louis XIV à la fin de la Fronde, en novembre 1652.

dant de dire que l'évolution du ballet mène à l'opéra. Son caractère de « comédie muette » l'en distinguera toujours. « Il est trop fort et trop parfait pour pouvoir disparaître, même devant le drame lyrique ; la place prépondérante qu'il prendra dans l'opéra lui donnera un de ses caractères les plus originaux et le plus vraiment français » (Romain Rolland).

Avant Lully, la composition de la musique instrumentale et de la musique vocale des ballets de cour est le fait d'artistes distincts. Les violons de la Chambre se chargent des danses. Ainsi Charles Chevalier écrit les parties instrumentales de plus de trente ballets entre 1598 et 1617. Après lui, Belleville et Bocan rivalisent. On ne recule pas devant une division du travail poussée à l'extrême : dans *Tancrède*, Belleville invente les airs de violon que l'organiste Pierre III de La Barre, plus savant que lui, harmonise. Une telle pratique permet aux maîtres à danser de créer la musique adaptée à leurs besoins. Le plus important recueil de ballets, celui de Michel Henry, ayant été perdu au XVIII^e siècle, nous ne connaissons guère cette musique que par les copies sommaires et souvent fautives de Philidor. Les danses à figures, courantes, sarabandes, etc., si nombreuses dans les suites de la même époque, sont rares dans les ballets où l'on préfère la danse dramatique, dont les changements de mesures correspondent à une chorégraphie expressive. Les alternances de mouvements diversifient les entrées et se retrouvent dans les ouvertures. Un souci descriptif se manifeste souvent. On approprie les instruments au caractère pittoresque de certaines scènes. Le langage du musicien s'efforce de souligner celui du mime et crée des thèmes spécifiques que l'opéra développera et dont les clavecinistes ne manqueront

pas de s'emparer (le gloussement de *la Poule* de Rameau est déjà esquissé dans le *Ballet des Coqs* de 1603).

La musique vocale des ballets, avant Lully, ne nous est conservée, le plus souvent, que par les recueils d'airs de cour. Nous ne reviendrons donc pas sur les *récits* et les *airs* que nous avons rencontrés au chapitre précédent. Il est étrange de constater que les dialogues, assez fréquents dans les recueils, sont fort rares dans les ballets, à l'exception de ceux qui s'établissent entre un soliste et le chœur. Les violons n'accompagnent généralement pas les récits, on préfère pour cela les luths et les violes au timbre plus doux. Les *chœurs* représentent des personnages collectifs (gémissements des chênes de Dodone dans *Tancrède*), enrichissent la conclusion du ballet et servent même parfois à faire danser. Ce dernier usage est fréquent dans les réunions mondaines : « Il y avait des violons, mais ordinairement on les faisait taire pour danser aux chansons. C'est si joli de danser aux chansons », écrira l'abbé de Choisy en songeant au temps de la Grande Mademoiselle.

En résumé, si le ballet de cour façonne une partie du matériel musical que l'opéra mettra en œuvre, il n'accorde qu'une place très restreinte à ce qui en constituera l'essentiel : la déclamation en musique. Le ballet de cour constitue d'ailleurs en lui-même une forme parfaitement valable et c'est à tort qu'on ne le juge souvent qu'en fonction de l'opéra.

Pastorales, pièces à machines et comédies-ballets

Le problème essentiel posé par la création de l'opéra était l'élaboration du récitatif, l'adaptation à la langue française de ce style intermédiaire entre la parole et le chant dont la

Camerata florentine avait donné l'exemple et que Monteverdi avait porté à la perfection. Au nom de la logique, les partisans de la tragédie classique se refusaient à admettre la musique ailleurs que dans les divertissements ; d'ailleurs le pompeux alexandrin était aussi peu propice que possible à la déclamation chantée. Il n'est donc pas étonnant que les premières rencontres de la musique et du drame se soient faites dans un genre secondaire, assurément, mais plus favorable : la *pastorale*. Les vers y sont plus courts, la symétrie voulue des répliques les apparente souvent aux strophes de l'air de cour, des textes de chansons s'insèrent parfois dans le dialogue, enfin la logique même de l'action, beaucoup moins serrée que dans la tragédie, offre une gamme de sentiments plus estompés et plus faciles à transposer en musique. Nous n'insisterons pas sur les nombreuses tentatives dont les historiens relèvent les traces car toutes les partitions en sont perdues (*Achebar, roi du Mogol*, Carpentras, 1646).

L'influence des opéras italiens représentés de 1645 à 1647 s'exerce surtout sur le décor et les machineries. Le Marais, faute de pouvoir supplanter l'Hôtel de Bourgogne, sur le terrain de la tragédie classique, se fait alors une spécialité des pièces à machines, de *l'Orphée* de Chapoton (1640-48) et de *l'Andromède* de Corneille (1650), mises en musique par d'Assouci, aux *Amours de Bacchus et d'Ariane* de Donneau de Visée (1672), musique de Louis de Mollier, « le petit Molière », comme on disait alors. L'opéra mythologique à grand spectacle de Quinault et Lully trouvera là une de ses sources. Cependant la première pièce entièrement chantée semble être une pastorale, *le Triomphe de l'Amour* (1655), écrit par Charles de Beys et mis en musique par l'organiste Michel de La Guerre († 1679). Cette idylle, fort peu dramatique, se réduit en réalité à une suite de petits airs et de dialogues adroitement cousus de manière à donner un semblant d'action.

En 1659 débute la collaboration de l'abbé Pierre Perrin (1620-1675), poète de peu de talent mais préoccupé par l'union de la musique et de la poésie, et du musicien Robert Cambert (vers 1628-1677) dont l'élégie à trois voix *la Muette ingrate* (1658) constituait une première tentative. De leur association naît une *Pastorale*, chantée à Issy, puis à Vincennes devant le roi, et composée de « 14 chansons que l'on avoit liées ensemble comme on avoit voulu ». Encouragé par Mazarin, Perrin écrit coup sur coup *Ariane et Bacchus*, le chef-d'œuvre de Cambert d'après Saint-Evremond, et *la Mort d'Adonis*, mise en musique par Jean-Baptiste Boesset.

Beaucoup plus fructueuse devait être la collaboration des « deux Baptistes » à partir de 1664. Molière est assurément le créateur de la *comédie-ballet* et ce n'est pas un de ses moindres mérites que d'avoir su créer un langage souple qui appelle naturellement le chant. Mais le rôle joué par Lully et par sa musique se fait d'année en année plus important, du *Mariage forcé* (1664) au *Bourgeois gentilhomme* (1670), en passant par *l'Amour médecin* (1665) et *Monsieur de Pourceaugnac* (1669). Parfois la comédie-ballet prend l'allure d'une pastorale. En 1666, le Florentin écrit pour la *Pastorale comique* du *Ballet des Muses* des airs burlesques français au moment même où, par un curieux retour des choses, Cambert compose pour *le Jaloux invisible* de Brécourt un trio bouffe italien : *Bon di, bon di Cariselli*. *Georges Dandin* (1668) est une comédie à laquelle on a cousu vaille que vaille en guise d'intermèdes les fragments d'une pastorale composée à l'avance. La dernière scène est « un véritable final d'opéra d'une ampleur extraordinaire et qui annonce déjà les grands ensembles des futures tragédies en musique ». *Les Amants magnifiques* (1670) ne sont plus qu'un prétexte à musique. Le récitatif français y paraît cette fois en pleine maturité et beaucoup plus ferme que celui de Cambert deux ans plus tard.

La tragédie-ballet *Psyché* (1671) délaisse la pastorale au profit du drame et se transformera aisément en opéra en 1673. Désormais la comédie-ballet n'intéresse plus Lully. Molière reste fidèle à son invention et, brouillé avec le Florentin, charge M.-A. Charpentier de composer les intermèdes de sa dernière pièce : *le Malade imaginaire* (1673) (1).

(1) CHARPENTIER a composé également de nouveaux intermèdes pour *le Mariage forcé*.

La création de l'opéra

Perrin et Cambert, entre temps, n'étaient pas restés inactifs. Le 28 juin 1669, Perrin, appuyé par Colbert, recevait un privilège de 12 ans « pour l'établissement des académies d'opéra ou représentations en musique de vers français ». La première de *Pomone* eut lieu le 3 mars 1671, et obtint un réel succès. Saint-Evremond précise : « On voyait les machines avec surprise, les danses avec plaisir, on entendait le chant avec agrément, les paroles avec dégoût. » La pastorale de Perrin est assurément bien insipide. Comme aux représentations de l'*Orfeo*, le public fut séduit avant tout par la beauté du spectacle. Cependant la musique de Cambert n'est pas sans valeur. Le récitatif, qui pour la première fois se poursuit à travers toute l'œuvre, permet une bonne déclamation et n'est pas dépourvu d'accents pathétiques, malgré une certaine timidité. Il y a beaucoup de fraîcheur et de charme dans les airs, soutenus par la basse continue à laquelle s'adjoignent parfois deux violons. Les voix se groupent en ensembles variés, mais les chœurs sont absents et, malgré l'intérêt de l'ouverture et de quelques symphonies avec flûtes, les imposantes fresques des *Amants magnifiques* restent ici sans écho.

Perrin avait commis l'imprudence de s'associer à deux chevaliers d'industrie, Sourdéac et Champeron, qui, empochant les recettes, laissèrent emprisonner pour dettes le malheureux auteur. Aussi est-ce sur un livret de G. Gilbert — meilleur que celui de *Pomone* — que Cambert composa *les Peines et les Plaisirs de l'Amour*, représenté au début de 1672. Cette pièce en cinq actes est encore une pastorale. Seule est conservée la musique de l'ouverture, du majestueux prologue à la gloire du souverain et du premier acte. C'est assez pour discerner un net progrès dans l'écriture du récitatif, un sens dramatique

plus accusé, une déclamation comique vive et plaisante, des ensembles plus fournis. Cambert, cependant, ne devait pas jouir de son succès. Lully, profitant des déboires de Perrin, traita avec lui, racheta son privilège, obtint du roi des lettres patentes qu'en dépit d'une opposition à laquelle Molière s'était associé il parvint à faire enregistrer le 27 juin 1672. Il ne restait plus à Cambert qu'à tenter sa chance ailleurs ; il s'exila en Angleterre où il mourut surintendant de la musique de Charles II. Désormais la voie était libre pour le Florentin.

Lully et l'opéra

Avec *Cadmus et Hermione* (27 avril 1673) s'ouvre la série des opéras vraiment dignes de ce nom. En tout état de cause c'est la première tragédie lyrique française : l'affabulation de la pastorale est abandonnée au profit d'une intrigue dramatique empreinte de merveilleux, nourrie de mythologie, propice aux déploiements de machines, aux danses, aux chœurs. Le récitatif met en pleine lumière le texte de Quinault, cependant il manque encore de souplesse. Une diction rigoureusement syllabique, une observation implacable de la césure, une scansion rythmique trop uniforme le rendent fastidieux. Pourtant les adieux de Cadmus à Hermione comptent déjà parmi les plus belles réussites de Lully. L'orchestre, en dehors de l'ouverture et des danses, ne joue encore qu'un faible rôle, mis à part l'épisode du serpent Python dans le prologue. *Alceste* (1674) admet comme *Cadmus* des rôles bouffes qui sont parmi les mieux venus. Un souci de dignité les fera malheureusement disparaître à partir de *Thésée* (1675). Avec *Atys* (1676), « l'opéra du Roy », le récitatif progresse, tandis que les symphonies prennent une ampleur toute nouvelle dans *Isis* (1677), « l'opéra des musiciens », dont le chœur des trembleurs est resté célèbre. Innovation capitale, le récitatif accompagné apparaît dans *Bellé-*

rophon (1679) et va gagner du terrain dans *Proserpine* (1680), *Persée* (1682) et *Phaeton* (1683).

Avec *Amadis* (1684) Lully se trouve parvenu à la pleine possession de ses moyens et ses dernières pièces seront ses chefs-d'œuvre. Il considérait *Roland* (1685) comme son meilleur opéra. On a fait remarquer que la déclamation lyrique continue, presque partout accompagnée par l'orchestre qui exécute en outre de grandes symphonies, ainsi que la manière dont les airs se fondent dans le récit, annoncent le système wagnérien. *Armide* (1686) est « l'opéra des dames ». Les scènes pastorales sont empreintes de charme. Une atmosphère quasi impressionniste se dégage du célèbre « Sommeil de Renaud ». Le récitatif se fait étonnamment souple pour traduire toute la gamme des sentiments de la magicienne, des premières hésitations au désespoir final. En bien des scènes Gluck, reprenant 90 ans plus tard le même livret, ne surpassera pas son prédécesseur.

La dernière œuvre du Florentin, *Acis et Galatée*, achevée en 1686, peu de temps avant sa mort — qui devait survenir le 22 mars 1687 — tente de renouveler le genre par un retour à la pastorale, aux situations comiques, aux fêtes rustiques. L'air frais qui circule entre ces pages annonce l'évolution de l'opéra sous la Régence.

L'art de Lully

Quand on se propose de faire le bilan de l'art de Lully, on est frappé en premier lieu par son génie de l'organisation. Tous les éléments de l'opéra français étaient en germes dans le ballet de cour, la pastorale en musique, la comédie-ballet et malgré le rôle déterminant joué par le surintendant dans

toutes ces branches, il s'en faut qu'il ait constamment surpassé ses émules. Ses danses n'ont pas la verte saveur de celles que nous révèle le manuscrit de Cassel, ses harmonies n'ont pas la couleur de celle de M.-A. Charpentier, ni ses chœurs la splendeur de ceux de Delalande. Mais lui seul s'est montré capable de réaliser une vaste synthèse en regroupant ces données éparses et d'infuser dans un cadre italien une substance toute française. Son œuvre témoigne d'une intelligence aiguë et c'est la raison de son succès prodigieux à une époque et dans une société hautement intellectualistes.

Musicalement, son apport essentiel est le récitatif français : c'est bien ainsi que les esprits les plus perspicaces de son temps l'ont compris et c'est ce qui a soulevé le plus l'enthousiasme de ses contemporains. Par un curieux retour des choses, c'est la partie de son œuvre qui nous semble la plus caduque ; mais nous ne sommes pas bons juges en la matière. Les traditions d'interprétation, si essentielles en ce domaine, se sont perdues. Déjà en 1732, l'abbé du Bos écrivait : « Ceux qui ont vu représenter les opéras de Lulli... lorsque Lulli vivoit encore et quand il enseignoit de vive voix à des acteurs dociles ces choses qui ne sauraient s'écrire en notes, disent qu'ils y trouvoient une expression qu'ils n'y trouvent plus aujourd'hui. » Et J.-J. Rousseau d'expliquer : « Le récitatif de Lulli étoit plus vif et moins traînant ; on le chantoit moins et on le déclamoit davantage ; cela se prouve par la durée des opéras de Lulli, beaucoup plus grande aujourd'hui que de son temps, selon le rapport unanime de ceux qui les ont vu anciennement. » Et assurément une analyse minutieuse, comme celle que Rameau donne du récit d'Armide : *Enfin il est en ma puissance*, est bien faite pour montrer avec quelle

géniale perspicacité le Florentin a su pénétrer la signification du texte, et en traduire les plus subtiles nuances par le choix des modulations ou des inflexions mélodiques. Il s'en faut pourtant de beaucoup que le récitatif de Lully atteigne toujours ce niveau. D'avoir pris pour modèle la déclamation de la Champmeslé l'asservit exagérément au rythme verbal ; il semble en outre que le compositeur se soit attaché à certaines scènes essentielles, à certains points de départ, laissant ensuite sa plume courir plus hâtivement. Du ballet de cour comme des usages italiens, Lully a conservé l'habitude du travail en équipe. Ses « secrétaires », Lalouette, Collasse, font certainement plus que compléter l'harmonisation par l'écriture des « parties ». Si Collasse a pu terminer, après la mort de son maître, *Achille et Polyxène* dont celui-ci n'avait eu le temps de rédiger que le premier acte, on peut penser qu'il a collaboré activement aux autres œuvres. De là à lui attribuer certains récits passe-partout...

Il y a plus grave que ces négligences. On s'accorde en général à reconnaître que Lully n'avait pas l'étoffe d'un dramaturge. A l'aise dans la traduction des sentiments modérés, il excelle dans les scènes burlesques : la musique du *Bourgeois gentilhomme* possède une *vis comica* irrésistible. Le malheur veut que ces scènes soient exclues de ses grands opéras. « En général, lorsqu'il traite une situation tragique, il est inférieur à lui-même. » C'est dire que le point culminant de ses tragédies est souvent le plus faible. Cette impuissance à mettre en musique les transports de la passion va peser lourdement sur ses héritiers. Une influence aurait pu les sortir de cette impasse, celle de l'Italie. Mais précisément le surintendant use de son im-

mense pouvoir pour barrer toutes les portes à l'art d'outre-mont. « Trop intellectuel pour être passionné », il enferme la mélodie dans les barrières de la cadence parfaite, exclut les ornementations improvisées, limite le champ des modulations et, dédaignant le contrepoint si savoureux des Vingt-quatre Violons, contraint l'harmonie à une stricte verticalité. « En agissant de la sorte, écrit Norbert Dufourcq, il a brusquement arrêté le cours de la musique en France ; il l'a marquée d'une empreinte dont on retrouvera les traces pendant cent ans et nous constaterons que tous les efforts réalisés par les successeurs de Lulli reviendront à assouplir sa doctrine, à lui transfuser goutte à goutte les éléments vivifiants d'un italianisme auquel le surintendant avait refusé droit de cité. Lulli n'aurait-il pas retardé d'un grand siècle l'évolution de la musique française ?... »

Influence de Lully

L'influence de Lully présente pourtant des aspects beaucoup plus positifs. Cet Italien, en devenant par un étrange paradoxe le porte-étendard de la musique française, lui a assuré un prodigieux rayonnement qu'elle n'eût point connu sans lui. « Que nous importe que Lulli ait été François ou Italien ? », s'écrie Lecerf de La Viéville, « c'est un homme de leur païs mais c'est un musicien du nôtre. » Il a su s'assimiler tous les éléments les plus caractéristiques de notre tradition, non sans quelque rigidité et sécheresse, mais avec une maîtrise de l'architecture, un sens de ce « qui va au grand » assez puissants pour proclamer à la face de l'Europe les splendeurs des fastes versaillais. C'est dans le domaine de la musique instrumentale que

le fait est le plus patent et nous reviendrons sur les destinées de l'ouverture « à la française ». Mais l'art vocal n'est pas moins imprégné de sa présence. Les recueils manuscrits rédigés par les amateurs du temps témoignent de la vogue quasi populaire atteinte par nombre de ses airs et d'innombrables transcriptions confirment cet engouement. D'ailleurs les opéras de Lully se maintiennent au répertoire pendant une durée incroyablement longue pour une époque qui n'avait pas comme la nôtre le culte des musées, et leurs fragments forment pendant toute la première moitié du XVIII^e siècle le fond du répertoire. *Armide* fut représenté presque sans interruption pendant 80 ans et *Thésée* fut exécuté pour la dernière fois en 1779, 104 ans après la première, l'année d'*Iphigénie en Tauride* de Gluck !

Du vivant même de Lully, des Académies se fondent en province, qui lui payent redevance et montent ses opéras soit à la scène, soit en concert. A l'étranger, l'Angleterre est la première touchée par l'influence lullyste puisque Pelham Humphrey vient à Paris dès 1664, s'y imprègne de la doctrine et la transmet à Purcell chez qui l'imitation va parfois jusqu'aux emprunts textuels. Anvers, Bruxelles, La Haye, Amsterdam... les œuvres du surintendant pénètrent jusqu'en Suède. Modène, Rome s'associent au mouvement. Corelli, dit-on, avait fait encadrer le fameux monologue d'*Armide* : peut-être est-ce précisément en raison de ses affinités avec l'art lullyste que Corelli a pu devenir le modèle des sonatistes français ? Mais c'est en Allemagne que le rayonnement de l'œuvre de Lully s'est fait le plus intense (1). Johann Fischer, Georg Muffat,

(1) Cf. GAUDEFROY-DEMOMBYNES, *les Jugements allemands sur la musique française au XVIII^e siècle*, 1941.

J.-S. Cousser vinrent travailler avec lui pendant plusieurs années. Cousser prit ensuite la direction de l'opéra de Hambourg et forma son successeur R. Keiser. Mattheson, puis Telemann leur succédèrent. Le premier admirait fort les récitatifs de Lully qui, disait-il, « paraissent improvisés, talent dont les Allemands sont dépourvus ». Quand à Telemann, grand imitateur du Florentin, il nous apprend de quelle faveur jouissait encore Lully au milieu du XVIII^e^ siècle : « J'ai connu des Allemands, des Anglais, des Russes, des Polonais et même des Juifs qui savaient par cœur des passages entiers de *Bellérophon* et d'*Atys* et qui me les chantaient. » Un compositeur peut-il rêver succès plus complet ?

Chapitre III

DE LULLY A RAMEAU

Rivaux et disciples de Lully

« Lully disparu, le lullysme demeure. » On aurait pu s'attendre cependant à ce que le « parti italianisant » relève la tête et féconde l'opéra par l'imitation d'un Legrenzi ou d'un Stradella. Malgré le renvoi officiel des chanteurs italiens, arraché au roi par Lully en 1666, la musique de leur pays n'était pas si totalement exclue de la cour qu'on l'a cru pendant longtemps. D'autre part, des musiciens et des amateurs attirés par l'art ultramontain se réunissaient régulièrement pour exécuter les œuvres qu'ils pouvaient se procurer. De véritables cénacles se maintinrent ainsi pendant le long règne lullyste, tels ceux de l'abbé Mathieu à Paris et de M. de Maleteste à Dijon. Mais, outre que beaucoup de ces passionnés étaient des maîtres de chapelle, plus portés vers la musique religieuse que vers l'opéra, la voie du théâtre leur était résolument barrée. On le vit bien avec Paolo Lorenzani, ancien maître de chapelle du Gesù de Rome, qui réussit en 1681 à faire représenter à Fontainebleau devant le roi sa pastorale *Nicandro e Fileno*. Lully l'empêcha de devenir maître de la chapelle royale et « lui enleva toute velléité de revenir de sitôt à la musique dramatique ».

Marc-Antoine Charpentier (1636 ?-1704) est le chef de file des italianisants. Sa collaboration avec Molière fut entravée par les réductions des effectifs instrumentaux et vocaux de la Comédie imposées par Lully grâce à son exorbitant privilège. Par la suite, il continua néanmoins à composer des musiques de scène. Le théâtre des Jésuites lui fournit également l'occasion d'aborder la tragédie lyrique

(*David et Jonathas*, 1688). On pouvait donc espérer que *Médée*, représenté à l'Académie royale en 1693, renouvellerait le genre : il n'en fut rien. Sans doute la partition renferme d'admirables pages, dont la facture « sçavante », tout en déroutant une partie du public, pouvait ravir les « véritables connoisseurs » qui pensaient, avec Brossard, que « c'est celluy de tous les opéras, sans exception, dans lequel on peut apprendre plus de choses essentielles à la bonne composition ». Mais Charpentier n'a pas vraiment le sens du théâtre et ses récitatifs, fort longs, manquent par trop d'intérêt dramatique.

Elève préféré et collaborateur du surintendant, Pascal Collasse (1649-1709) a laissé plusieurs opéras parmi lesquels se détache *Thétis et Pélée* (1689), dont *la Tempête*, modèle d'innombrables œuvres analogues, témoigne du sens de l'instrumentation qui distingue ce compositeur. Le violiste Marin Marais, disciple lui aussi de Lully, a composé quatre tragédies lyriques. Comme Collasse et avec plus de brillant, il est un excellent orchestrateur. *La Tempête d'Alcyone* (1706) est demeurée à juste titre célèbre, et « ses recherches instrumentales n'ont pas été perdues pour Rameau ». Henri Desmarets (vers 1660-1741) est un musicien fort doué qui aurait pu être le meilleur continuateur de Lully. Les récitatifs de *Didon* (1693) allient la fermeté de la mélodie à la justesse de la déclamation. Malheureusement la composition d'*Iphigénie en Tauride* fut interrompue par l'exil forcé du musicien en Espagne, puis en Lorraine. Cependant, terminée par Campra et représentée en 1704, cette partition fut longtemps admirée comme un modèle du genre. Son ami, le breton Jean-Baptiste Matho (vers 1660-1746), est enseveli dans un oubli bien injustifié. *Arion* (1714) et ses divertissements de cour révèlent une mélodie ferme et gracieuse, une harmonie limpide et ces qualités ne passèrent pas inaperçues de ses contemporains.

Naissance de l'opéra-ballet

Les vingt dernières années du règne de Louis XIV sont assombries par les soucis financiers et les échecs militaires ; il n'est plus de place pour les fêtes dans une cour que régissent la dévotion et l'austérité. Voué à l'origine au culte de la

monarchie, l'opéra va désormais se tourner davantage vers son public parisien. L'esprit de la Régence, dans l'histoire du goût, s'instaure dès la fin du XVII^e siècle. Le Brun disparaît en 1690, Watteau transpose en ses toiles un idéal tout différent. Le goût des bergeries, qui n'avait jamais totalement abdiqué depuis *l'Astrée*, reprend une vigueur nouvelle. Lully l'avait pressenti avec *Acis et Galatée*. Bientôt la convention champêtre va se joindre à la mythologie dans les *pastorales héroïques* (Destouches, *Issé*, 1697). Les princes, les financiers organisent en leurs résidences les spectacles que la cour leur refuse. Ainsi naît une profusion de divertissements dans lesquels la musique et la danse tiennent une place beaucoup plus importante que la logique de l'intrigue et la vérité dramatique : ces caractères vont s'imposer à la tragédie lyrique, où le récitatif tend à se faire plus modeste, au profit des airs et des symphonies.

Le ballet à entrées, rejeté dans l'ombre par la création de l'opéra, n'était pas complètement disparu cependant, ni à la cour, ni à la ville. *Le Triomphe de l'Amour* (1681) et *le Temple de la Paix* (1685) de Lully doivent à l'opéra l'ampleur de leurs proportions et l'abondance de la musique vocale, mais s'en distinguent nettement par l'absence d'action dramatique, par le peu d'importance des récitatifs, par le nombre des danses. Il en va de même des grands ballets que Delalande écrit pour la cour. Son *Ballet de la Jeunesse*, représenté à Versailles en 1686, accorde aux chœurs une place essentielle. De son côté, l'Académie royale de Musique monte un certain nombre de ballets parmi lesquels on remarque *les Saisons* (1695) de Collasse.

Ainsi, au moment où le goût croissant du public pour les bergeries, le chant et la danse tend à briser l'unité de la tragédie, le ballet à entrées, encore vivant, suggère le système commode des « tiroirs ». De la fusion de ces éléments naît l'*opéra-ballet*. L'idée en est due au librettiste La Motte et le premier en date est *l'Europe galante* (1697). La tragédie se scinde désormais en actes indépendants et interchangeables, eeliés seulement par une idée commune plus ou moins précise rxposée dans le prologue, telle que l'amour, les saisons, les âges... L'action de chacun de ces actes est simple et conçue avant tout pour amener le ballet. En outre, tous les sujets sont bons, et plus seulement ceux de la mythologie. « Cette sorte de drame, écrit Roy en 1753, plaît par la variété et sympathise avec l'impatience française. » On comprend qu'il se soit immédiatement imposé et que, sans détrôner la tragédie lullyste, il lui ait fait une sérieuse concurrence.

Campra et ses émules

Le talent d'Houdard de La Motte ne justifie pas à lui seul le succès de *l'Europe galante*. La partition composée par le maître de chapelle de Notre-Dame, André Campra (Aix-en-Provence, 1660-Versailles, 1744), en rejetant le style pompeux de Lully et en introduisant à l'opéra la spontanéité, la simplicité, la « naturel », brisait une convention devenue trop lourde et allait servir de modèle pendant un demi-siècle. Campra, cependant, conserve l'essentiel du cadre de la tragédie lullyste. Si, sur le plan du récitatif, il n'égale pas toujours le Florentin, il lui apparaît bien supérieur sur le terrain proprement musical. Ses harmonies sont plus riches, ses modulations plus fréquentes et parfois audacieuses, ses tonalités plus variées *(si bémol* mineur dans *Idoménée)*. Ses airs révèlent l'aisance du mélodiste ; ils sont souvent très caractérisés et se développent en utilisant habilement les ressources vocales. Sa rythmique est souple, variée ; ses danses ont une grâce, une liberté d'allure inconnues du surintendant. Ses chœurs témoignent de sa formation de contrapuntiste et s'enrichissent des artifices du style fugué ; par leur éclat et la variété de leurs dispositifs, ils annoncent ceux de Rameau. Campra puise ses modèles chez les Italiens et, tout en s'efforçant de ne pas heurter les admirateurs de Lully, il s'essaie, comme Couperin à ses claviers, à réaliser la fusion des goûts. Le sujet des opéras-ballets *le Carnaval de Venise* (1699) et *les Festes vénitiennes* (1710) lui permet d'écrire avec vraisemblance sur paroles italiennes des airs et même des scènes entières où s'épanchent librement les vocalises. Il prend plaisir à insérer trois cantates — genre éminemment italien — dans *les Festes vénitiennes*.

S'il reste toujours fidèle à l'opéra-ballet (*les Ages*, 1718), Campra n'est pas inférieur dans la tragédie. Il prouve avec *Hésione* (1700) qu'il sait se hausser à la noblesse et au tragique sans perdre ses qualités de souplesse et de verve. Mais son chef-d'œuvre en ce domaine — Rameau l'assurait déjà — est *Tancrède* (1702) où, à la vérité dramatique des airs, se joignent la variété et la richesse de l'instrumentation. L'accompagnement manifeste une réelle indépendance ; il a ses motifs propres chargés de suggérer ce que le chant n'exprime pas : l'orchestre joue véritablement un rôle dramatique. Contemporain, par sa longue vie, à la fois de Lully et de Rameau, Campra s'inscrit entre eux comme le compositeur dramatique le plus complet et interdit, par sa valeur même, de considérer le début du XVIII^e siècle, sous angle de l'opéra, comme une simple période de transition.

L'œuvre de Michel Pinolet de Montéclair (1667-1737) est peu abondante, mais d'une rare qualité. Après *les Festes de l'Eté* (1716), il écrivit le premier opéra biblique français, *Jephté* (1732), « aussi remarquable par la vérité et la justesse de la déclamation que par le coloris instrumental », qui décida de la carrière dramatique de Rameau. Beaucoup moins savant — et moins touché par l'influence italienne — que son maître Campra, André-Cardinal Destouches (1672-1749) est un musicien attachant mais inégal. Ayant gardé, d'une jeunesse aventureuse de militaire et de voyageur, « la désinvolture élégante de l'homme du monde », il ne brille ni par l'élaboration de grands ensembles polyphoniques, ni par la conduite de longs développements. En revanche, sa mélodie concise et élégante excelle à traduire les nuances les plus fines du sentiment. Surtout il est un coloriste étonnant. Ses trouvailles

harmoniques, son utilisation de l'accord pour lui-même, pour sa valeur expressive, ses modulations rares, ses dissonances hardies, interviennent de-ci de-là en touches quasi impressionnistes et ont permis de voir en lui « un Debussy avant la lettre ». La même recherche de la couleur préside, en son orchestration, au choix des timbres, qu'il détaille avec beaucoup de raffinements. On remarque particulièrement : sa pastorale héroïque *Issé* (1697) — Destouches possède à un rare degré le sentiment pastoral —, sa tragédie *Omphale* (1701) — elle s'inscrit plus que les œuvres de Campra, dans la tradition lullyste et servira de cible, un demi-siècle après sa création, aux invectives de Grimm —, sa comédie lyrique *le Carnaval et la Folie* (1704), son opéra-ballet *les Elémens* (1721), en collaboration avec Delalande. A ses côtés, citons pour mémoire l'aimable Charles-Hubert Gervais (1671-1744), Colin de Blamont (1690-1760), élève de Delalande et compositeur de ballets, et les deux fidèles associés Francœur et Rebel. Il faut réserver une place à part à l'animateur des « Nuits de Sceaux », l'Avignonnais Jean-Joseph Mouret (1682-1737). Peu à l'aise dans la tragédie *(Ariane, Pirithoüs)*, le « musicien des grâces » réussit beaucoup mieux dans l'opéra-ballet : *les Festes de Thalie* (1714) — traitées en comédie légère, elles utilisent pour la première fois des costumes « à la française » —, *les Sens* (1732), *les Grâces* (1735), etc. Mais il excelle dans les divertissements et ceux qu'il compose pour le Nouveau Théâtre italien font de lui un précurseur direct de l'opéra-comique.

La cantate

Il est doublement justifié de considérer la cantate, telle du moins qu'on la comprend en France de 1690 à 1750, comme un « équivalent vocal » de la sonate.

Musicalement d'abord. A l'encontre de la cantate allemande qui fait souvent appel aux chœurs et à l'orchestre et atteint, avec Bach, l'ampleur que l'on sait, la cantate française est une œuvre de musique de chambre, écrite le plus souvent pour une seule voix, plus rarement pour deux, avec un accompagnement de basse continue auquel peut s'adjoindre une *symphonie* limitée généralement à deux violons et une viole de gambe, avec quelquefois une flûte, un hautbois. « Un récit exposant le sujet, un air en rondeau, un deuxième récit et un dernier air » suffisent le plus souvent à l'économie de ces ouvrages dont l'architecture se base sur le principe de l'alternance des mouvements.

Historiquement ensuite. L'introduction de la cantate en France est liée, comme celle de la sonate, à l'imitation des modèles ultramontains. Aussi n'est-il pas surprenant que l'introducteur du genre soit le grand italianisant Marc-Antoine Charpentier. Une cantate sur paroles italiennes, *l'Epithalamio. In lode dell'Altezza Serenissima Elettorale di Maximiliano Emmanuel Duca di Baviera*, met en œuvre le chœur à cinq voix et un orchestre très fourni, mais *Orphée descendant aux enfers*, datant des environs de 1683 et pouvant être considéré comme la première cantate française, se contente de trois voix et quelques instruments, tandis que *Coulez, charmants ruisseaux* adopte la formule classique : une voix, deux violons et basse.

A vrai dire les airs français, dès le milieu du XVII^e siècle, se rapprochent souvent de la cantate. Un Lambert, un Cambert, écrivent des ritournelles, abandonnent le système strophique et articulent des épisodes variés, mais sans faire appel au récitatif. *Les Stances chrestiennes de M. l'abbé Testu, mises en musique à deux, trois et quatre parties, avec des symphonies, par M. Oudot* (1692) mériteraient le titre de *cantates morales*. Cependant Jean-Baptiste Morin (vers 1677-1745), le premier, exploite systématiquement le genre nouveau en ses deux livres de *Cantates françaises à une et deux voix, mêlées de symphonies* (1706-1707). Le « savant Bernier » (1664-1734), élève de Caldara, met en musique la plupart des cantates du poète Jean-Baptiste Rousseau en sept livres publiés de 1703 à 1723 *(les Nuits de Sceaux*, 5^e livre, *les Nymphes de Diane)*. Elisabeth Jacquet de La Guerre traite des *Sujets tirés de l'Ecriture* (1708-1711), Philippe Courbois met en grande symphonie l'histoire de *Don Quichotte*, Laurent Gervais brosse en style burlesque *le Ragotin*, Bodin de Boismortier consacre quatre cantates à l'évocation des *Saisons*, Mouret sacrifie à la mode de la *cantatille*, miniature d'où tout développement est banni, des

dizaines de musiciens de second ordre « s'adonnent industriellement à un genre qui détient la vogue ».

On s'accorde généralement à considérer comme le maître de la cantate française Louis-Nicolas Clérambault (1676-1749) dont les cinq livres (1710-1726) suscitèrent le succès le plus vif. Cependant une mélodie très ornée, une partie instrumentale soignée, des harmonies riches et souvent audacieuses ne parviennent pas toujours à dissimuler une certaine sécheresse. Les compositeurs d'opéras voient dans la cantate une réduction de la tragédie lyrique et y trouvent le prétexte d'utiles expériences. Campra annonçait, dans l'Avertissement de son *Premier Livre* (1708), que « les Cantates étant devenues à la mode, il avait tâché, autant qu'il avait pu, de mêler avec la délicatesse de la musique française la vivacité de la musique italienne ». Plus que ses contemporains il fait dialoguer la basse avec la mélodie et varie ses instrumentations. Montéclair réunit *Cantates françaises et italiennes* (1709-1727) dans un style souvent proche de celui de Rameau qui, à la même époque, assouplit sa plume et se prépare à aborder le théâtre avec six cantates (1) tout à tour comiques *(les Amants trahis)*, pastorales *(Thétis)* ou dramatiques *(Orphée)*.

Si la cantate, abandonnant la cadre de la musique de chambre, s'agrandit aux dimensions d'un acte d'opéra et devient un pendant du grand motet, avec orchestre, chœurs et soli, elle prend le nom de *divertissement* : il ne s'agit pas ici des petits opéras de circonstance représentés sous ce nom à la cour ou chez les princes, mais de véritables œuvres de concert dont J.-B. Morin encore fournit le prototype avec *la Chasse du Cerf* (1708) et dont le Concert spirituel fera une grande consommation (*Union de la musique française et italienne* (1729) de Stuck, dit Batistin, *Union de l'Amour et de l'Hymen*, de d'Aquin, *les Elèves d'Apollon* de Dornel, etc.).

(1) Les *Œuvres complètes* contiennent huit cantates. *Diane et Actéon* est en réalité de Boismortier et l'attribution de *la Musette* est au moins douteuse.

Chapitre IV

RAMEAU ET GLUCK

L'Opéra de Rameau (1)

Jean-Philippe Rameau, « le plus grand génie musical que la France ait produit », écrivait Saint-Saëns en 1885, a cinquante ans quand il aborde la scène de l'Académie royale de Musique. Né à Dijon en 1683, bientôt titulaire tour à tour des grandes orgues d'Avignon, Clermont-Ferrand, Dijon et de plusieurs églises parisiennes, il a acquis une habileté dont la renommée passe les frontières : Marpurg admire qu'il soit capable d'improviser « une fugue à plusieurs sujets, ce que peu d'organistes encore peuvent faire en Allemagne, patrie de la fugue ». Ses pièces de clavecin ont révélé le peintre de délicates évocations aussi bien que l'auteur de prestes danses. Les motets lui ont offert l'occasion de manier orchestre, soli et chœurs ; pour ses cantates il a écrit récitatifs et airs, pour la Foire Saint-Germain, même, quelques musiques de scène. Le remarquable orchestre de La Pouplinière qu'il dirige dès 1727 le met au fait des mille secrets de l'instrumentation. Surtout, il scrute depuis longtemps les fondements de son art et le *Traité de l'harmonie réduite à ses principes naturels* (1722) — source de bien des polémiques, mais véritable charte du système

(1) C'est le titre d'un important ouvrage de Paul-Parie Masson, 1930.

tonal, d'une admirable lucidité malgré quelque obscurité dans la rédaction — le place parmi les plus éminents théoriciens que connaisse l'histoire musicale. Ses contemporains, aux environs de 1730, ont bien quelque excuse de le considérer plus comme un grand savant que comme un musicien génial et on ne s'étonne qu'à demi qu'un Houdard de La Motte — le créateur de l'opéra-ballet — refuse de lui confier un livret. Et cependant, coup sur coup, en quelques années, Rameau va révéler une série de chefs-d'œuvre.

« Quand il eut pénétré les secrets de son art, écrit Henri Ghéon, au zénith de son existence, il laissa parler sa jeunesse. Ayant acquis la science et la force, il en fit profiter la tendresse et la grâce que trente années de labeur n'avaient pas étouffées en lui. » La puissante originalité d'*Hippolyte et Aricie* (1733), avant de s'imposer triomphalement, suscite la querelle des lullystes effarouchés par une musique trop neuve et trop forte et des ramistes conscients, avec Campra, de la richesse inouïe de cette partition. L'opéra-ballet *les Indes galantes* (1735) est peut-être l'unique œuvre de Rameau que beaucoup de nos contemporains aient eu l'occasion de voir représenter : il n'est donc pas nécessaire d'insister sur la beauté et la diversité des danses et des chœurs. Mais la tragédie de *Castor et Pollux* (1737) devrait être mieux connue : c'est sans doute le chef-d'œuvre du compositeur. 254 représentations de 1737 à 1785 sont le gage du succès le plus éclatant. Après *les Festes d'Hébé* (1739), *Dardanus*, représenté pour la première fois en 1739, a été profondément remanié en 1744. Les actes III, IV et V, presque entièrement nouveaux, permettent de penser, avec P.-M. Masson, que « c'est peut-être, de toutes ses productions, celle où il a trouvé les accents le plus profondément humains ». Ainsi se

clôt la première période, celle où Rameau a édifié ses œuvres les plus parfaites. Pendant six années, il reste éloigné de la scène. Il y revient pour une œuvre de circonstance, *la Princesse de Navarre* (1745), en collaboration avec Voltaire, qui lui vaut le titre de compositeur de la musique du cabinet du roi et une pension de 2 000 livres. Nous ne citerons pas les vingt pièces qui lui restent à composer. Mais *Platée* (1745) se signale à l'attention par sa conception originale qui en fait un véritable opéra-bouffe. Rameau caricature — au grand scandale de la cour — le braiment de l'âne et le coassement des grenouilles. Il se montre aussi à l'aise dans la badinerie et les pirouettes que dans la tragédie. « *Platée* apporte une sorte de précédent français à la *Serva Padrona.* » L'acte de ballet *Pygmalion* (1748), malgré sa brièveté, compte parmi les œuvres les plus parfaites que Rameau ait écrites. *Zoroastre* (1749), sans avoir l'unité des tragédies précédentes, contient une foule de pages aussi neuves qu'admirables, dans lesquelles d'Alembert voyait « ce que Rameau a fait de plus beau ». *Zaïs* (1748), *Naïs* (1749), *Acante et Céphise* (1751), apportent une contribution éclatante au genre de la pastorale héroïque. Au cours des années qui précèdent sa mort, survenue le 12 septembre 1764, Rameau, qui goûte le triomphe de ses grandes pièces, sent l'imagination créatrice lui échapper peu à peu : « De jour en jour, j'acquiers du goût, dit-il, mais je n'ai plus de génie. » Malgré une inégalité évidente, *les Paladins* (1760) contiennent pourtant encore, dans la veine comique de *Platée*, des trouvailles remarquables.

L'art de Rameau

Confronté tour à tour à la déclamation lullyste et au « quasi parlando » des Italiens, le récitatif de

Rameau a fait l'objet, au XVIII^e siècle, de sévères critiques qui ont souvent influencé le jugement des historiens modernes. Pourtant, si on l'aborde sans parti pris, on s'aperçoit que ce récitatif, aussi justement déclamé, aussi dramatique que celui de Lully, dont il se réclame, est infiniment plus musical et enrichi de toute la liberté des intervalles mélodiques, de toute la hardiesse des modulations. Comparé au débit rapide des Italiens, il a pu paraître moins « naturel » aux encyclopédistes. Il se situe pourtant dans la ligne qui va de Monteverdi à Wagner : beaucoup plus qu'un Pergolèse ou qu'un Galuppi, Rameau est un héritier de la réforme florentine, et beaucoup plus qu'eux, il pourrait dire avec le maître de Bayreuth : « Dans mon opéra, il n'y a pas de différence entre les soi-disant phrases déclamées et les phrases chantées, car ma déclamation est du chant et mon chant de la déclamation. » Lorsque Gluck recommande d' « éviter surtout de laisser dans le dialogue une disparate trop tranchante entre l'air et le récitatif », il s'inscrit dans la tradition de Lully et surtout de Rameau. C'est dans *Castor* et dans *Dardanus* — principalement dans la version de 1744 — que se trouvent sans doute « les plus belles scènes du récitatif de Rameau, celles qui se rapprochent le plus des grands dialogues de la tragédie de Corneille et de Racine ». Le récitatif « mesuré », équivalent de l'*arioso* des Italiens et des Allemands, accompagné par l'orchestre, a des accents particulièrement « modernes ». La partition de *Pygmalion* en offre les plus remarquables exemples.

La compénétration de l'air et du récit n'est pourtant le fait que des « scènes », c'est-à-dire des instants consacrés au développement du drame proprement dit. L'opéra de Rameau, comme celui de ses prédécesseurs, laisse une place extrêmement

importante aux divertissements, aux ballets. Alors l'air prend une vie indépendante et adopte souvent la forme de l'*ariette*, calquée sur celle du grand *aria da capo* italien à vocalises et généralement très développée, en contradiction avec l'idée de diminutif impliquée par le mot. L'ariette est un morceau de bravoure destiné à mettre en valeur la virtuosité du chanteur et se distingue radicalement de l'air français par ses développements de style instrumental.

Dans les ensembles vocaux, duos, trios, quatuors, Rameau s'efforce, sans y parvenir toujours, de créer des oppositions vraiment dramatique entre les personnages en présence. Le trio « Pour jamais l'amour nous engage » des *Indes galantes*, traversé des imprécations de Huascar, est un exemple bien connu que surpassent les trios du troisième acte de *Castor*. Si les ensembles expriment des sentiments collectifs, ils se rapprochent des chœurs. Le *Trio des Parques* d'*Hippolyte*, avec ses modulations enharmoniques, « affecte tellement les sens, écrit Daquin, que les cheveux se hérissent... c'est au-dessus de l'agitation, de l'effroi, de la terreur... ».

« Sono eccellenti i Francesi nei cori » avoue le padre Martini. Parmi tous les Français, Rameau excelle dans l'écriture des chœurs. Il sait les mêler à l'action, dialoguant avec Phèdre dans *Hippolyte*, barrant l'entrée des Enfers à Pollux, développant les invocations lancées par le grand-prêtre au cours de la Fête du Soleil de l'acte des *Incas*, ou, dans la même scène, soulignant l'horreur du tremblement de terre. Sans sous-estimer les ressources de l'écriture homorythmique, qui lui permet de tirer de sa science de l'harmonie les effets les plus saisissants, il préfère les chœurs polyphoniques et use de toutes les ressources du style fugué d'une manière très

libre. Toutes les combinaisons vocales se présentent en ses opéras, du chœur à l'unisson (chœur de basses de *Castor*) au majestueux édifice de dix voix en double chœur (*les Fêtes de l'hymen*, acte de *Canope*) en passant par les chœurs avec soli (chœurs avec trio et quatuor de *Zoroastre*).

Malgré tant de beautés, Rameau va plus loin encore lorsqu'il manie l'orchestre. Ouvertures grandioses où s'ébauche la symphonie, pages descriptives, évoquant les forces et les spectacles de la nature, ou psychologiques, peignant des états d'âmes, danses innombrables, variées à l'infini, universellement admirées, accompagnements expressifs ou chatoyants, c'est ici que s'affirme la maîtrise la plus éblouissante. S'il introduit la clarinette à l'opéra dès *Zoroastre*, Rameau se plaît avant tout à utiliser au maximum les ressources de l'orchestre normal de son époque. Il utilise le grave du violon, lui confie des figurations rapides à l'aigu, étoffe l'harmonie avec des batteries, des arpèges, des doubles-cordes, mêle les pizzicati aux sons normaux. Connaissant admirablement les instruments à vent grâce à l'orchestre de La Pouplinière, il les traite d'une manière très moderne et quelquefois totalement neuve. La partition d'*Acante et Céphise* est tout à fait remarquable à ce point de vue et on ne pourrait guère citer de précédent au délicieux entracte du deuxième acte pour deux clarinettes et deux cors, écrit avec une habileté consommée. D'ailleurs Rameau s'entend à merveille dans l'art de marier les timbres ; entre cent exemples divers, nous ne citerons que la gavotte d'*Acante*, où les hautbois et musettes, évoluant parallèlement aux bassons à un intervalle de treizième, se détachent sur les accords pizzicati des cordes.

Devant tant de qualités diverses, face aux grandes

scènes pathétiques ou lyriques d'*Hippolyte*, de *Castor*, de *Dardanus*, on est obligé de convenir que Rameau est un *musicien dramatique* de génie. Est-il pour autant un *dramaturge* de premier plan ? Il lui a manqué pour cela une culture littéraire qui lui aurait permis de déceler la faiblesse des livrets qui lui étaient soumis et plus encore la faiblesse même de l'opéra français de son temps : l'hypertrophie des divertissements au détriment de l'action dramatique. A défaut de cette culture, il aurait pu avoir la chance de rencontrer, comme Gluck, un Calzabigi : bien au contraire, à l'exception de Voltaire, avec lequel il ne collabore que pour des œuvres secondaires, il n'a affaire qu'à des médiocres (1). Ce n'est pas par hasard si son chef-d'œuvre, *Castor et Pollux*, est édifié sur le meilleur livret qu'il ait obtenu (2). Ce qui fait défaut à l'opéra de Rameau, ce ne sont pas les grandes scènes dramatiques, c'est une vue d'ensemble, une progression continue de l'action, comme chez Gluck et surtout Mozart. En ce sens, il est bien plus le continuateur de Campra et des musiciens de la Régence que de Lully qui, nous l'avons vu, s'était efforcé, jusqu'à *Armide*, de progresser constamment vers un idéal dramatique plus dépouillé. Il n'empêche que « l'œuvre de Rameau représente un des plus puissants efforts qui aient été tentés pour réaliser la liaison de l'intelligence avec la musique, sans jamais sacrifier l'émotion, principe et fin de toute création musicale... Il est sans conteste un des plus grands génies musicaux de la civilisation occidentale » (P.-M. Masson).

(1) On ne peut que déplorer qu'un projet de *Samson*, en collaboration avec Voltaire, n'ait pu aboutir.
(2) Dû au poète GENTIL-BERNARD.

De Rameau à Gluck

Les contemporains de Rameau subissent dans une large mesure son influence. *Scylla et Glaucus* (1746) de Jean-Marie Leclair bénéficie cependant de la puissante personnalité de son créateur. C'est naturellement l'orchestre que le grand violoniste traite de la manière la plus originale, mais ses chœurs sont également remarquables. Excellent violoniste encore, Jean-Joseph Cassanéa de Mondonville (1711-1772) est lui aussi un brillant orchestrateur. Ses accompagnements, parcourus de figurations agiles, sont toujours ingénieux et attrayants ; sa musique vocale est fluide et gracieuse, sa mélodie coule avec aisance. D'Aquin situe bien le musicien quand il écrit : « Si je n'étais pas Rameau, qu'aurais-je de mieux à désirer que d'être Mondonville ? » Les deux compositeurs se sont d'ailleurs trouvés associés dans l'esprit du public au moment de la Querelle des Bouffons et le succès de *Titon et l'Aurore* (1753) a été celui du parti français. On doit également à Mondonville des opéras-ballets (*le Carnaval du Parnasse*, 1749) et des pastorales (*Daphnis et Alcimadure*, 1754, en patois languedocien). Entre les derniers opéras de Rameau et la première d'*Iphigénie en Aulide* (1774), l'Académie royale ressent cruellement l'absence de grands compositeurs. On remanie alors les œuvres anciennes, on compose des spectacles de *Fragments lyriques* : les associés Berton (1) et Trial se font une spécialité de ces arrangements. Cependant l'influence de Gluck se manifeste bien avant son arrivée grâce à la publication d'*Orfeo*, dès 1763. Mondonville, à qui Favart avait montré la partition, déclara que c'était « une des plus belles choses qu'il eût vues ». Monsigny s'en souvient dans *Aline, reine de Golconde* (1766) et Philidor n'hésite pas à lui faire des emprunts pour *Ernelinde, reine de Norwège* (1767). Le provençal Etienne-Joseph Floquet (1748-1785) remporte un triomphe avec *l'Union de l'Amour et des Arts* (1773) mais voit sa carrière entravée par les cabales des gluckistes. C'était pourtant un « mélodiste gracieux et caressant ». Gossec, que nous retrouverons avec plus d'intérêt au chapitre de la musique instrumentale, ne se libère à l'opéra de l'influence de Rameau (*Sabinus*, 1774, où apparaissent pour la première fois les trombones à l'Académie royale) que pour retomber sous celle de Gluck (*Thésée*, 1782). Son œuvre la plus originale est *Philémon et Baucis* (1775).

(1) Pierre Berton (1727-1780), à ne pas confondre avec son fil Henri (1767-1844), musicien de l'Empire.

Gluck à Paris

Cinq tragédies et une pastorale françaises, c'est peu, relativement à un « catalogue » de cent sept opéras. C'est beaucoup, si l'on songe que ces pièces représentent un sommet et un aboutissement. Né dans le Haut-Palatinat, à Erasbach, en 1714, Christophe-Willibald Gluck s'est familiarisé auprès de Sammartini, à Milan (1736), avec l'opéra italien et initié à l'art de Haendel à Londres en 1745. Jouissant bientôt d'une réputation flatteuse auprès de la cour de Vienne, il s'intéresse à l'opéra-comique français, apprend notre langue et compose, à partir de 1755, plusieurs pièces sur des textes de Favart, Lesage, Sedaine, Dancourt *(l'Ivrogne corrigé, le Cadi dupé, le Rencontre imprévue, Cythère assiégée...)*. Convaincu de l'incohérence de l'opéra italien, il ressent le besoin d'une réforme — réforme dramatique et non pas musicale, comme l'a justement souligné L. de La Laurencie, réforme donc du livret en premier lieu : la chance de Gluck a été de rencontrer en Calzabigi un auteur pénétré de l'importance de ces problèmes et capable de le seconder efficacement. De l'union de leurs efforts naît *Orfeo* (Vienne, 1762), où la musique se met au service de la poésie. Le *recitativo secco* est supprimé en même temps que le clavecin qui lui servait de support : la présence constante de l'orchestre est un élément d'unité important. Les chœurs, incorporés à l'action, sont d'une grande puissance expressive. Les airs se dépouillent des ornements superflus de la virtuosité ; ils conservent encore cependant une suavité, une sensualité italiennes pas toujours très en rapport avec le sens des paroles (cf. le célèbre « Che farò senza Euridice »). Passant par

Paris en 1764 pour la correction des épreuves de la partition d'*Orfeo*, Gluck profite de ce séjour pour étudier les œuvres de Lully et de Rameau. Avec *Alceste* (Vienne, 1767) il réalise pleinement le programme que trace une Préface retentissante. Abandonnant le style de la *sinfonia*, il campe une ouverture dramatique où retentissent les trombones et qui prévient les spectateurs « sur le caractère de l'action ». Les airs s'insèrent avec naturel dans le récitatif, la construction tonale des scènes préfigure l'art de Mozart, tout concourt à l'unité d'une œuvre tendue et, en plusieurs scènes, intensément dramatique.

A partir de 1770, Gluck, qui prépare en grand stratège son entrée sur la scène parisienne, fait publier dans le *Mercure* des lettres où il professe « que le genre français est le véritable genre dramatique musical », flatte habilement Rousseau, obtient du bailli du Roulet l'adaptation d'une tragédie de Racine. Au début de 1774, il arrive à Paris, réussit, grâce à une volonté de fer et à la protection de Marie-Antoinette, à vaincre, au cours de répétitions épiques, la routine de l'orchestre et la prétention des chanteurs, et en avril, malgré la surprise qu'elle provoque, *Iphigénie en Aulide* va aux nues. Le rôle d'Agamemnon suscite d'admirables récitatifs. Celui d'Iphigénie n'a pas le même relief ; on a fait remarquer d'ailleurs que Gluck était beaucoup plus àl'aise dans la mise en scène des caractères masculins que dans la traduction des sentiments féminins. Quelques mois plus tard (août 1774), il donne une version française d'*Orphée* qui bouleverse un public sensible et lui révèle la puissance expressive et émotive de la musique. Gluck a considérablement remanié la partition italienne, transposant le rôle d'Orphée d'une quarte pour remplacer le

castrat par un ténor, ajoutant des airs nouveaux — ou empruntés à des œuvres antérieures, car il a l'habitude d'utiliser plusieurs fois ses créations — introduisant, pour tenir compte du goût des Français, des ballets et une chaconne. *Alceste* (1776) est plus profondément modifiée encore ; les deuxième et troisième actes sont complètement différents, mais peut-être inférieurs à ceux de la version originale.

Après l'immense succès d'*Alceste*, le public français a compris — bien confusément encore — que Gluck s'insère au fond dans la grande tradition lullyste et les partisans du *bel canto*, déçus, cherchent à lui susciter un rival en la personne de Nicolo Piccini (1728-1800). Le succès de *Roland* (1778) est celui d'une faction. Pourtant l'aimable Napolitain ne manque pas de mérites, mais on ne peut raisonnablement l'opposer à Gluck, qu'il imitera d'ailleurs dans la *Didon* (1783). « On n'arrive pas à comprendre, écrit H. Prunières, comment la lutte entre gluckistes et piccinistes put durer si longtemps, donnant matière à un prodigieux amas de libelles et de pamphlets d'une triste nullité. »

Avec *Armide* (1777), Gluck affronte, sur un livret à peine modifié, la comparaison avec le chef-d'œuvre de Lully. L'intrigue resserrée, la noble simplicité d'*Orphée*, laissent la place à une action beaucoup plus touffue, riche en divertissements, en épisodes adventices. Gluck s'affirme ici un grand dramaturge qui brise définitivement la convention du moule et la rondeur mélodique de l'air italien pour créer à chaque instant la musique qui convient au texte. Et pourtant la comparaison scène par scène des deux partitions composées à un siècle d'intervalle laisse l'avantage à la plus ancienne, celle du Florentin, sur certains points essentiels : le sommeil de Renaud, le désespoir d'Armide...

Iphigénie en Tauride (1779) est peut-être la pièce dans laquelle Gluck a le plus parfaitement mis en œuvre ses théories : ouverture dramatique, exclusion des divertissements, des ballets et des airs décoratifs, puissance expressive et variété des chœurs, rôle suggestif de l'orchestre... Cette sombre tragédie est traitée avec une élévation de sentiment, une sérénité qui annoncent par moment *la Flûte enchantée*. 408 représentations jusqu'en 1829 disent le succès d'une œuvre qui sera pour Berlioz la révélation de sa vocation. Gluck a tellement bien habitué le public parisien à sa conception dramatique de l'opéra que, lorsqu'il présente, en 1779, sur un fade livret, une pastorale : *Echo et Narcisse*, il essuie un échec. Dépité, il se retire définitivement à Vienne, où il mourra en 1787. Pour répondre aux demandes de l'Académie royale, il enverra encore *les Danaïdes* (1784), mais il avouera après la première que l'œuvre est en réalité de son disciple Salieri.

Il serait facile de multiplier les rapprochements entre Lully et Gluck, aussi bien pour les traits de caractère de ces deux intrigants que pour leur sens de la scène et leur hostilité envers l'italianisme. Mais Gluck possède à un suprême degré une qualité — fondamentale pour un homme de théâtre — qui manque à Lully : le sens du tragique. Plus que le surintendant, il s'efforce de tout resserrer autour de l'action, « car une beauté déplacée, dit-il, n'a pas seulement le désavantage de perdre une grande partie de son effet, mais elle nuit, en égarant le spectateur, qui ne se trouve plus dans la disposition nécessaire pour suivre avec intérêt la marche dramatique ». Tout doit concourir à la vérité et à l'intensité de l'expression : « Il faut avant tout, précise-t-il à propos de la colère d'Achille, d'*Iphigénie en Aulide*, que vous sachiez que la musique

est un art très borné et qu'il l'est surtout dans la partie qu'on appelle mélodie. On chercherait en vain dans la combinaison des notes qui composent le chant, un caractère propre à certaines passions : il n'en existe point... Dans le morceau dont vous me parlez, toute ma magie consiste dans la nature du chant qui précède et dans le choix des instruments qui l'accompagnent. » La musique est un art très borné ! N'est-ce point un aveu ? Le musicien, chez Gluck, n'égale pas le dramaturge : celui-ci est génial, celui-là, très honorable. Ainsi, suivant la diversité des points de vue, s'explique la divergence des jugements portés sur son œuvre. « On vous doit d'avoir fait prédominer l'action du drame sur la musique... Est-ce très admirable ? A tout prendre, je vous préfère Mozart, qui vous oublie absolument, le brave homme, et ne s'inquiète que de musique », écrit Debussy. De ce point de vue strictement musical, sans faire sien le cri du compositeur de *Pelléas*, « Vive Rameau, à bas Gluck », qui est plus une boutade qu'un jugement historique, il faut reconnaître que la seule partition de *Castor et Pollux* apporte plus de trésors à l'art français que les deux *Iphigénies* réunies.

L'histoire de l'opéra à l'époque classique en France est bien singulière : un étranger l'ouvre : Lully — un étranger la clôt : Gluck. Entre eux, un musicien qui les dépasse infiniment : Rameau, mais pas de grand dramaturge. Gardons-nous, cependant, de conclure au mépris des Français pour la vérité dramatique. Gluck, comme Lully, n'a trouvé qu'en France le couronnement de ses efforts parce que, là seulement, il a pu s'adresser à un public formé par la tragédie classique et soucieux de naturel et de vraisemblance.

Chapitre V

L'OPÉRA-COMIQUE

Les origines

Alors que l'opéra français, malgré sa physionomie originale, n'a pu s'implanter et s'épanouir sans le secours de l'étranger, l'opéra-comique, lui, a tous les caractères d'une création nationale. La fantaisie légère et la verve caustique qui y règnent le distinguent aussi sûrement de l'opéra-bouffe italien que l'alternance du parlé et du chanté. Ses origines lointaines sont multiples. Les ballets de cour, les premiers opéras de Lully et surtout les comédies-ballets contiennent des scènes bouffonnes très vivantes. Mais on y chercherait en vain le persiflage des théâtres de la Foire, qui caricatureront le grand opéra et prétendront « trouver le ridicule dans la réalité même». Ce point de vue est bien davantage celui de la Comédie-Italienne qui ne recule pas devant les critiques les plus osées, à tel point que l'annonce de *la Fausse Prude*, visant Mme de Maintenon, entraînera en 1697 la fermeture du théâtre et l'expulsion de la troupe. Les Italiens pratiquent le mélange de la musique et de la déclamation et leur répertoire présente déjà deux caractères des premiers opéras-comiques : emprunt d'airs d'opéras célèbres — pour l'heure, ce sont ceux de Lully — et utilisation des « fredons » ou *vaudevilles*. Le sens de ce mot a bien évolué depuis le XVI^e^ siècle ; il désigne maintenant des timbres passe-partout empruntés aux chansons des rues, aux *Recueils d'airs sérieux et à boire*, aux danses populaires, auxquels on adapte les paroles les plus diverses en tenant compte du caractère propre des mélodies.

C'est à la Foire qu'il faut chercher l'origine directe de l'opéra-comique. Deux foires importantes se tenaient à Paris aux XVII^e^ et XVIII^e^ siècles : la Foire Saint-Laurent avait lieu l'été (août-septembre) ; plus aristocratique, fréquentée par les

étudiants, la Foire Saint-Germain, à l'époque du Carnaval, se prêtait à des spectacles plus raffinés. Pourtant *les Forces de l'Amour et de la Magie* des frères Alard (1678) ne sont guère autre chose qu'une parade de clowns. Il faut attendre le départ des Italiens pour que « les bateleurs de la Foire se transforment en acteurs ». Mais alors ils se trouvent pris entre le privilège de l'Opéra — qui leur interdit le chant — et celui de la Comédie-Française — qui proscrit la déclamation. Il ne reste plus que la pantomime : heureusement les forains tournent les difficultés à force d'imagination. C'est ainsi que de 1711 à 1716 on représente des *pièces à écriteaux* : des pancartes descendent des cintres avec les couplets que le mime devrait chanter ; ces couplets s'adaptent à un air connu — un vaudeville — que l'orchestre attaque et qu'entonnent des comparses disséminés dans la foule qui se joint à eux. Lesage parvient à donner une forme satisfaisante à ces « mélanges de lazzi et de couplets » et il exerce sa verve aussi bien sur les ridicules de l'opéra que sur les travers de la société.

A partir du moment (1714) où l'Opéra consent — moyennant une lourde contribution (1) — à ce que les forains chantent eux-mêmes les couplets, la musique composée spécialement dans ce but prend de plus en plus de place à côté des vaudevilles. Un excellent musicien, Jean-Claude Gillier, dit le Jeune (1667-1737), après avoir écrit pour la Comédie-Française la musique de scène des pièces de Regnard et de Dancourt, devient alors le compositeur attitré de l'opéra-comique (2) auquel Campra et Rameau ne dédaignent pas de collaborer. Des airs, quelques ensembles vocaux, un vaudeville final plus développé et de forme variée, des petites symphonies destinées à un orchestre réduit, tels sont les éléments musicaux de ces spectacles. De 1732 à 1752 Favart enrichit le répertoire de pièces légères, habilement menées (*la Chercheuse d'esprit*, 1741) mais la musique originale y tient peu de place à côté des vaudevilles.

(1) Les démêlés de la Foire avec l'Opéra et la Comédie-Française ne sont pas terminés pour autant. L'histoire de ces querelles embrouillées déborde le cadre d'un exposé succinct, mais on doit retenir que l'alternance du parlé et du chant qui caractérise l'opéra-comique a été en grande partie imposée par les exigences des théâtres privilégiés.

(2) Le terme « opéra-comique » apparaît en 1715. Il ne désigne ni une institution ni même un théâtre déterminé et s'applique à une ou plusieurs scènes selon les vicissitudes de la lutte des entreprises de spectacles rivales autour de la concession octroyée par l'Opéra.

L'influence italienne

L'influence italienne va hâter l'avènement du véritable opéra-comique sans nuire à son originalité. En 1716 le Régent avait attiré à Paris une nouvelle Comédie-Italienne qui n'avait pas tardé à représenter des pièces en français pour lesquelles Mouret écrivait d'excellents divertissements et des vaudevilles remarquables par leur qualité mélodique. Dès cette époque les *intermezzi* italiens font une entrée, timide à la vérité et peu remarquée. Ainsi *le Joueur* (1729) est un véritable *pasticcio* d'air italiens. La première représentation de la *Serva Padrona* de Pergolèse, en 1746, ne suscite guère de réactions. Mais, d'août 1752 à mars 1754, l'Opéra s'avise de faire venir à Paris la troupe des Bouffons italiens et cette fois, devant un public déjà agité par les pamphlets de Grimm, le chef-d'œuvre de Pergolèse triomphe, déclenchant la fameuse Querelle des Bouffons ou Guerre des Coins « parce que les partisans de la musique française se tenaient sous la loge du roi tandis que les défenseurs de la musique italienne se rassemblaient sous celle de la reine ». Il est probable, cependant, que la lutte n'aurait pas connu l'âpreté qui fut la sienne sans la virulence déployée par Rousseau envers Rameau, qui ne s'explique que par des rancœurs extra-artistiques. Lorsque Jean-Jacques termine *la Lettre sur la musique françoise* en concluant « que les François n'ont point de musique et n'en peuvent avoir, ou que, si jamais ils en ont une, ce sera tant pis pour eux », il est bien évident qu'il ne se domine plus et que la passion l'aveugle. Ceci dit, la fraîcheur et la vivacité des *intermezzi* italiens ne pouvait que contribuer à encourager le développement de l'opéra-comique ; ils suscitent d'ailleurs rapidement des imitations. L'Opéra accueille en mars 1753 *le Jaloux corrigé* du flûtiste Blavet et l'aimable intermède de Rousseau, *le Devin du village*. En 1754, Beaurans donne une traduction de *la Servante maîtresse*.

Devant ces succès, le directeur de l'Opéra-Comique, Monnet, ne reste pas inactif. Il présente comme l'œuvre d'un Italien résidant à Rome *les Troqueurs* (1753) et ce n'est que devant les applaudissements nourris qu'il se décide à dévoiler la supercherie et le nom du véritable compositeur : Antoine Dauvergne. La partition fait date car elle ne contient que peu d'emprunts et prépare la fin du vaudeville. Désormais ce dernier sera remplacé par des *ariettes* (1) originales. Les repré-

(1) Le mot *ariette* a donc deux acceptions très différentes : grand air de bravoure de type italien dans l'opéra de Rameau, petit air d'une veine très française dans l'opéra-comique.

sentations de la Foire disparaissent à la même époque. L'Opéra-Comique, définitivement ressuscité après une dernière interdiction, en 1751, fusionnera en 1762 avec la Comédie-Italienne et s'installera en 1782 salle Favart.

Grâce à une rapide assimilation du goût français, le Napolitain Egidio Romoaldo Duni (1709-1775) parvient à faire à Paris une brillante carrière à partir de 1757 *(le Peintre amoureux de son modèle)*. « *Nonette à la cour, la Fille mal gardée, la Veuve indécise, les Deux Chasseurs et la Laitière, la Fée Urgèle*, voilà des sujets que les encyclopédistes préfèrent à *Zoroastre*, écrit N. Dufourcq. Voilà des ariettes qu'il comprennent, voilà de la musique « naturelle ». Un pathétique très tendre, à la manière de Greuze, ne saurait manquer d'émouvoir. » La musique de Duni n'est dépourvue, cependant, ni de grâce piquante ni d'une tenue qu'on ne rencontrera que bien rarement chez les compatriotes qui lui succéderont, les Cambini, Prati, Bruni, Fridzeri...

Les maîtres de l'opéra-comique

C'est un Français qui, en donnant à l'opéra-comique sa forme définitive, lui confère ses véritables lettres de noblesse musicales. François-André Danican-Philidor (1726-1795) est issu d'une importante dynastie de musiciens. Fils du bibliothécaire du roi bien connu pour sa précieuse collection de musique instrumentale des XVI^e^ et XVII^e^ siècles, il avait de qui tenir : de fait *Blaise le savetier* (1759) surprend le public par sa haute tenue ; on y sent le musicien de race. Une série de chefs-d'œuvre lui succèdent : *le Jardinier et son seigneur* (1761), *le Maréchal-ferrant* (1761), *Sancho Pança* (1762), *le Bûcheron* (1763), *le Sorcier* (1764). *Tom Jones* (1765) « pousse une pointe vers le pathétique » et, dans un style élargi, semble annoncer Mozart. Plusieurs autres pièces reviennent à une écriture plus légère. A partir de 1775, Philidor, qui était aussi doué pour le jeu d'échec que pour la musique (*Analyse du jeu d'échec*, 1748), séjourne fréquemment à

Londres où un club lui sert une pension et où il demeurera pendant toute la Révolution. Les airs de Philidor ne s'assujettissent pas à la carrure facile des airs à la mode. Ses ensembles sont écrits avec une maîtrise totalement inconnue de ses rivaux (quatuor des *Créanciers* et septuor du *Bûcheron*, quatuor en canon *a capella* de *Tom Jones*). « Egalement bien doué au point de vue du pathétique et du comique, il possède à un rare degré l'instinct scénique ; musicien solide et réfléchi, harmoniste audacieux, il manie habilement l'orchestre et trouve d'intéressants effets d'orchestration » (La Laurencie).

S'il est coutumier de citer à côté de Philidor son contemporain Pierre-Alexandre Monsigny (1719-1817), ce n'est pas qu'il lui ressemble ; bien au contraire, c'est un artiste instinctif, privé de toute formation musicale sérieuse, mais doué d'une grande facilité mélodique. Spontané, sensible, il suscite aisément cette émotion « douce et touchante » que prise tant le public de l'époque. Ses airs ont souvent des tournures populaires, aussi bien mélodiquement (septièmes degrés altérés, tonalités grégoriennes) que rythmiquement (rondes à 6/8). Après avoir débuté la même année que Philidor avec *les Aveux indiscrets* (1759), il a la bonne fortune de collaborer avec Sedaine pour *le Roi et le Fermier* (1762), *Rose et Colas* (1764) et surtout *le Déserteur* (1769). Cette dernière pièce est en quelque sorte son *Tom Jones* ; après avoir fait pleurer tout Paris, elle se maintiendra plus d'un siècle au répertoire. Henri Prunières estime qu'on y peut voir « l'ébauche du genre dramatique dont *Carmen* sera le chef-d'œuvre ». *Félix ou l'enfant trouvé* (1777) montre de grandes qualités dramatiques et contient même des ensembles très réussis. Désormais, et bien qu'il

lui reste cinquante années de vie, Monsigny abandonne définitivement le théâtre.

Si Gossec ne possède guère le don d'émouvoir et ne trouve pas, dans l'opéra-comique, à employer très judicieusement ses dons de symphoniste, le Liégeois André-Modeste Grétry (1741-1813) est pourvu de brillantes qualités qui lui assurent un succès considérable. « Le Pergolèse français », a-t-on dit, « le Greuze de la musique ». Il n'est pourtant qu'un assez médiocre musicien : huit années passées à Rome lui ont bien permis de s'assimiler l'*opera-buffa* de Pergolèse, de Galuppi, de Piccini, mais le diplôme de l'Accademia dei Filarmonici de Bologne ne recouvre qu'une science bien mince. On assurait, non sans raison, qu'entre ses dessus et ses basses « on pouvait faire passer un carrosse à quatre chevaux ». Ses « doubles-chœurs » et ses ensembles polyphoniques ne sont, à proprement parler, que des trios mal déguisés. Malgré un emploi souvent judicieux des timbres, son orchestration est maigre. Il ne lui reste même pas d'être, comme Monsigny, un grand mélodiste. S'il tient malgré cela une place de choix dans l'histoire de l'opéra-comique, c'est qu'en esthéticien de valeur — il a consigné ses vues en 1789 dans ses *Mémoires ou essai sur la musique* — il a pressenti le drame lyrique moderne et que, bien imparfaitement, il en a donné les prémices en réalisant les idées des encyclopédistes. Il est assurément grand homme de théâtre. Attentif à la déclamation, il s'efforce, avec succès souvent, de caractériser ses personnages par tous les moyens que la musique met à sa disposition : rythmes appropriés, couleur des tonalités, choix des instruments, ébauche de *leit motiv*. Habile à conduire une scène musicale, il a le sens de la vie, de l'action. Il n'est pas question d'énumérer toutes les œuvres

de Grétry : malgré ses 49 volumes, l'édition monumentale belge est encore incomplète. Signalons les plus marquantes : *le Huron* (1768) assure sa renommée ; *Lucile* (1769) « est le type de la pièce à mouchoirs ; tout l'auditoire y fondait en larmes », assure La Laurencie. On connaît au moins de nom le fameux quatuor : « Où peut-on être mieux qu'au sein de sa famille ? ». *L'Epreuve villageoise* (1784) et *Richard Cœur-de-lion* (1784) passent pour ses chefs-d'œuvre ; la célèbre romance de ce dernier réapparaît à neuf reprises, inaugurant un procédé dramatique qui sera repris par Weber et Meyerbeer. La Révolution marque le début du déclin de Grétry et *la Rosière républicaine* (1784) ne témoigne plus que de facultés amoindries.

Après Grétry, l'opéra-comique tombe aux mains d'une foule de musiciens étrangers qui n'ont pas comme lui le désir et la possibilité de pénétrer toutes les finesses de la langue et du genre et produisent des œuvres bâtardes. Quelques Français, tels que Nicolas Dalayrac (*Nina ou la Folle par amour*, 1786, *Renaud d'Ast*, 1787, *Vert-Vert*, 1790, *Camille*, 1791), ne parviennent pas à produire d'œuvres de premier plan et à dominer une sentimentalité toujours plus envahissante. L'âge d'or de l'opéra-comique à l'époque classique va en somme de 1759 (premières de *Blaise le savetier* et des *Aveux indiscrets*) à 1784 *(Richard Cœur-de-lion)* : vingt-cinq années qui couvrent l'interrègne de Rameau à Gluck et la carrière française de ce dernier. Le succès de l'opéra-comique a malheureusement contribué à détourner la musique française des valeurs les plus hautes de l'œuvre de Rameau et de ses prédécesseurs ; en revanche, par la recherche du « naturel », de la simplicité, d'une certaine vérité dramatique, il a préparé le public à faire bon accueil à la réforme gluckiste.

DEUXIÈME PARTIE

LA MUSIQUE RELIGIEUSE

L'adoption du style concertant caractérise la musique sacrée aux XVII^e^ et XVIII^e^ siècles. Les compositeurs classiques parlent à l'église le langage de leur temps : telle est la raison de la sincérité et de la vitalité de leur art. Des esprits chagrins — le style « maître de chapelle » a fait bien des ravages — ont cru devoir, cependant, leur en faire grief, au nom d'une prétendue convenance religieuse. L'injustice d'un tel jugement a été heureusement réparée sur tous les plans : doctrinal, historique, esthétique. Mais le préjugé est assez tenace pour que nous y insistions un peu. Doctrinalement il n'y a plus de discussion possible depuis l'encyclique *Musicae sacrae disciplina* (1955) où Pie XII, reprenant l'esprit de l'encyclique *Annus qui* (1749) de Benoît XIV, reconnaît *ex cathedra* l'aptitude du style concertant à l'expression religieuse. Historiquement, il est inexact de prétendre que les classiques ont introduit dans le sanctuaire les errements de l'opéra, car l'antériorité du grand motet (en France, bien entendu) est indiscutable : le *Miserere* de Lully, composé avant 1664, précède même les premières comédies-ballets. On est en droit de penser que les grands ensembles des opéras lullystes ont trouvé leurs modèles à la chapelle royale, bien plus que l'inverse. Il est significatif, d'ailleurs, que les deux plus grands maîtres du motet, Charpentier et Delalande, n'aient eu que des relations épisodiques avec le théâtre. Sur le plan esthétique, enfin, les nombreux enregistrements réalisés en ces dernières années ont rendu sensible à tous la profonde spiritualité qui imprègne tant de pages de premier plan. Le *De profundis* de Delalande ou *les Leçons de Ténèbres* de Couperin — pour ne citer que des œuvres réputées — figurent assurément parmi les chefs-d'œuvre de la musique religieuse la plus authentique. L'art d'un M.-A. Charpentier n'est pas moins approprié à son objet que celui d'un Palestrina et c'est là une qualité fondamentale ; en refusant, de parti pris, de la reconnaître dans les compositions du XVII^e^ siècle, on a longtemps tenu en suspicion un répertoire dont la richesse se révèle de jour en jour plus étonnante.

CHAPITRE VI

DE LA POLYPHONIE AU STYLE CONCERTANT

Dans les prolongements de la Renaissance

Il n'y a aucune coupure nette entre la musique religieuse des dernières années du XVI^e siècle et celle de l'époque de Louis XIII, mais seulement une lente évolution dont les racines s'appuient sur la polyphonie josquinienne et dont l'épanouissement donnera le *grand motet* versaillais, synthèse des soli, des chœurs et de l'orchestre.

Un Claude Le Jeune (vers 1525-1600) appartient tout entier par ses dates au XVI^e siècle, mais la plupart de ses œuvres n'ont été publiées qu'après sa mort et c'est alors qu'elles ont exercé l'influence la plus profonde. Maître de la musique « mesurée à l'antique », Le Jeune restreint le rôle du contrepoint. Des harmonies audacieuses, une rythmique libre et franche, une mélodie sans cesse renouvelée, vivante et souple, le placent au rang des plus grands compositeurs de l'époque. Sa musique religieuse comprend la *Missa ad placitum* (1607) et surtout des recueils de psaumes. Il est intéressant de relever, parmi les *Psaumes en vers mesurés* de 1606, un double-chœur « Louez tous ce Dieu qui est doux » (Psaume CXXXV), car la bi-choralité est appelée

à jouer un rôle essentiel dans l'avènement du grand motet. Pour l'heure, il s'agit encore d'une fresque purement vocale où deux groupes de voix d'égale importance dialoguent et ne s'unissent qu'aux refrains. Eustache Du Caurroy (1549-1609) n'a pas le charme mélodique de Le Jeune mais, fort savant, couronné trois fois au puy de musique d'Evreux, célébré encore en 1636 par Mersenne (1), il reste fidèle au contrepoint. « Son rôle principal, suggère N. Dufourcq, n'a-t-il pas consisté à transmettre... la doctrine des anciens, et ne faut-il pas voir en lui, vingt ans avant Titelouze, comme une manière de *magister* officiel, dictant à une foule de disciples, directs ou indirects, les lois qu'il a relevées dans Josquin, dans Zarlino ?... » Ses œuvres religieuses valent mieux que par leurs vertus pédagogiques : la *Missa pro defunctis* à cinq voix, exécutée aux obsèques d'Henri IV sous la direction de Formé, mérite bien la célébrité dont elle a longtemps bénéficié. Dans l'écriture du double-chœur, Du Caurroy va beaucoup plus loin que Le Jeune et n'hésite pas à superposer, pendant des pages et avec la plus grande aisance, neuf parties réelles (second livre des *Preces ecclesiasticae*, 1609). De Jacques Mauduit (1557-1627), on conserve des psaumes sur des vers mesurés, latins et français, de Baïf *(En son temple sacré)*. Du même auteur, Mersenne a recueilli quelques versets du *Requiem* à cinq voix (composé à la mémoire de Ronsard) afin, dit-il, « que l'on expérimente la douceur de sa manière de composer et la force d'une musique très simple, chantée avec dévotion ».

L'écriture polyphonique *a capella* reste employée

(1) La correspondance et les ouvrages (*Harmonie universelle*, 1636) du savant P. Marin MERSENNE constituent une source de premier ordre pour l'histoire de la musique sous Louis XIII.

fort avant dans le XVIIe siècle, avec une insistance qui révèle une résistance délibérée au style nouveau. Les messes, surtout, demeurent fidèles à la tradition : peut-être les prescriptions du Concile de Trente n'y sont-elles pas étrangères.

La *Missa pro defunctis* de Du Caurroy emprunte les intonations des antiennes et quelques thèmes de la polyphonie au grégorien. Jean de Bournonville (1585-1632) publie en 1618-1619 quatorze messes de 4 à 6 voix *(Requiem, Ave Maria)*. Annibal Gantez (vers 1600-1668), connu surtout pour son *Entretien des Musiciens*, compose les messes *Laetamini* à 4 voix (1641) et *Vigilate* à 6. François Cosset publie chez Ballard entre 1649 et 1682 huit messes de 4 à 6 voix « remarquables par la solidité de l'écriture et la noble simplicité du style ». Si Moulinié n'utilise qu'exceptionnellement le dispositif ancien (*Missa pro defunctis*, 1636), Artus Aux Cousteaux (vers 1590-1656) se pose en champion de la tradition (huit messes selon l'ordre des modes grégoriens ; « messes-parodies » : *Quelle beauté, ô mortels* à 5 et *Laus angelorum* à 6). On peut se faire une idée de l'importance de ce répertoire polyphonique, en partie perdu, quand on sait que la bibliothèque musicale des éditeurs Ballard (1) conservait les messes d'au moins vingt-trois auteurs français du XVIIe siècle.

Les novateurs

Malgré cette fidélité à la tradition, l'accompagnement orchestral et bientôt la basse continue ne tardent pas à rejoindre une polychoralité en pleine évolution. L'organiste Titelouze a peut-être joué un rôle important dans l'histoire du style concertant : en 1632, il faisait dresser dans la nef de la cathédrale de Rouen « quatre grands théâtres pour l'exécution d'une *messe avec symphonie* de sa composition ». D. Launay (2) estime à juste titre que cette œuvre, malheureusement perdue, ne pouvait

(1) Cf. l'article d'E. Lebeau in *XVIIe siècle*, nos 21-22.
(2) Les motets à double-chœur en France dans la première moitié du XVIIe siècle, *Revue de musicologie*, décembre 1957.

être qu'en deux chœurs au moins puisque les exécutants et l'orchestre occupaient quatre estrades différentes. Ce cas n'est pas isolé et des ensembles de plusieurs chœurs et d'instruments ont été utilisés en maintes solennités au début du XVII^e siècle. Il est en tout cas certain que Nicolas Formé (1567-1638), successeur de Du Caurroy comme sous-maître et compositeur de la chapelle royale, n'est pas l'inventeur, en France, du double-chœur, comme on l'a prétendu (Sauval). La plupart des œuvres de ce grand compositeur sont malheureusement perdues, mais sa messe à deux chœurs (1638), avec les motets qui lui sont annexés, apporte une contribution éclatante au développement de l'art nouveau. L'influence de l'air de cour s'y manifeste avec évidence : « Les rythmes binaires et ternaires s'y succèdent à brefs intervalles ; le tempo rapide, l'allure rythmique très franche, la prépondérance de l'écriture harmonique sur le contrepoint, l'emploi des notes répétées, la recherche des contrastes, tout cela contribue à renouveler le style et à lui donner les éléments caractéristiques du XVII^e siècle français (1). »

Antoine Boesset (2), que nous avons rencontré dans l'histoire de l'air de cour, a composé des messes à quatre et cinq voix et des motets de solistes dans la dernière période de sa vie (avant 1643). Son écriture polyphonique rappelle en bien des points celle de Lassus, mais la basse continue fait une apparition significative encore que timide. Guillaume Bouzignac (vers 1600-vers 1650), originaire du Languedoc, passe sa vie à la tête de maîtrises

(1) *Ibid.*
(2) S'il s'agit bien de lui, car il n'est pas définitivement prouvé que certaines compositions, signées seulement : Boesset, ne soient pas de son fils Jean-Baptiste.

provinciales (Tours). Outre quelques chansons françaises, son œuvre comprend des messes, psaumes et motets de 4 à 9 voix. Si les attributions qui ont été faites sont bien exactes, il est également l'introducteur en France de l'*Histoire sacrée* sur le modèle de Carissimi, telle que la pratiquera M.-A. Charpentier. La nouveauté paraît à chaque instant en ces pages. Les harmonies verticales se heurtent au contrepoint, le style du récitatif dramatique se fait jour. Le dialogue est à la base de cet art tout en contrastes et fortement imprégné de madrigalismes : dialogue du soliste et du chœur, dialogue d'ensembles de compositions différentes où s'esquisse déjà la distinction du *petit chœur* (soli) et du *grand chœur* (tutti). On est en droit de parler ici d'art baroque et l'influence italienne est évidente ; il faut y joindre, selon D. Launay, celle de la musique sacrée catalane.

Bouzignac ne fait que rarement appel à la basse continue *(Prima lamentationum Jeremiae prophetae)*. Etienne Moulinié (début XVII^e^-après 1668), originaire lui aussi du Languedoc, va beaucoup plus loin en ce sens avec ses *Meslanges de sujets chrétiens*, *Cantiques*, *Litanies et Motets de 2 à 5 voix avec basse continue*, composés avant 1650. En outre il donne, dans un langage coloré d'italianismes étonnants, des modèles très nets de ce que sera la bichoralité du grand motet : le petit chœur de solistes s'unit au grand chœur pour les tutti, de telle sorte que l'écriture n'utilise jamais plus de quatre ou cinq voix réelles (1). Les mentions « seul » et « tous » suffisent ici à distinguer les deux ensembles l'un de l'autre ; en général, pourtant, les compositeurs

(1) Un tel dispositif fournit en quelque sorte l'équivalent vocal du *concerto grosso*, avec son « concertino » et son « ripieno ».

préféreront développer entièrement leur réalisation pour permettre des imbrications plus souples. Tel est le cas de Jean Veillot (début XVII^e-1661). Il est possible que ce maître de la chapelle royale ait tiré parti, sans grands scrupules, des manuscrits de Formé tombés entre ses mains après la mort de Louis XIII ; mais il témoigne incontestablement d'une réelle originalité en ses motets dont l'un est daté de 1641 : la « grande symphonie » se joint au double-chœur, les cordes font plus que soutenir les voix, elles exécutent des intermèdes et l'orgue réalise la basse continue. Dès lors, et pour l'essentiel, le grand motet est constitué.

Les premiers maîtres de chapelle de Louis XIV (1)

Nombreuses sont les grandes maîtrises où s'est élaboré le nouveau style. A Paris même, la Sainte-Chapelle et Notre-Dame jouent un rôle de premier plan. Mais à partir de la majorité de Louis XIV, la chapelle royale tend à devenir le centre privilégié de la musique sacrée. Le roi assiste tous les jours à l'office, pendant lequel on exécute grands et petits motets, ces derniers réservés souvent à l'élévation. La chapelle est réorganisée et en 1663 un concours adjoint aux deux maîtres de musique déjà en place, Expilly et Gobert, deux compositeurs plus jeunes, Robert et Du Mont, chacun devant servir « par quartier » : un trimestre, à tour de rôle.

Les œuvres d'Expilly sont toutes perdues. Thomas Gobert (début XVII^e-1672), admirateur de Monteverdi, ami de Mersenne et de Luigi Rossi, pratiquait le style concertant. Ses

(1) Il faudrait dire, pour respecter la terminologie de l'époque, sous-maîtres de la chapelle ou maîtres de musique de la chapelle, le maître de chapelle étant un ecclésiastique sans fonction musicale.

Antiennes récitatives, ses motets à double-chœur pour la chapelle du roi ont disparu. Seules sont conservées ses *Paraphrases des psaumes de David en vers françois par Antoine Godeau* (1659), qui font suite aux compositions sur le même texte de J. de Gouy (1650), d'Aux Cousteaux (4e éd., 1656), d'A. Lardenois (1655) et précèdent celles de Du Mont (1663). Pierre Robert (vers 1618-1698) se consacre exclusivement à la musique sacrée. Ses vingt-quatre *Motets pour la chapelle du roy*, publiés en 1684, sont très dignes d'intérêt.

Le grand compositeur du groupe est Henri de Thier, dit Du Mont, né près de Liège en 1610, établi à Paris en 1638 et mort en 1684. Les pays wallons, au XVIIe siècle, ont subi profondément l'influence italienne. Du Mont est rompu de bonne heure à la pratique de la basse continue ; il n'a pas à l'introduire en France, mais il en généralise l'emploi par la publication de ses œuvres. La préface de ses *Cantica sacra* de 1652 est explicite : « Voyant... qu'on n'avoit pas encore imprimé en France de cette sorte de musique avec la basse continüe... j'ai pensé obliger le public et particulièrement les Dames Religieuses (qui ayment les Motets à peu de voix aisez à chanter avec la partie pour l'Orgue ou pour une Basse de Viole) en faisant mettre en lumière quelques motets de ma composition. » Pour ce public qui ne dispose que de moyens restreints, Du Mont se fait le propagateur du motet de solistes (*Motets à deux voix et b. c.*, 1668) que pratique déjà, outre Boesset, André Péchon, maître de chapelle de Saint-Germain-l'Auxerrois dès 1630. Du Mont compose également une sorte d'oratorio latin, le *Dialogus de Anima* (1668), qui met en présence Dieu, un pécheur et un ange, fait un usage très expressif des intervalles altérés et du chromatisme et se termine par un chœur à cinq voix. Les *Motets à deux chœurs pour la chapelle du roy*, publiés en 1686, sont au nombre de vingt. Les symphonies

d'introduction adoptent souvent la forme de l'Allemande. Le petit chœur et le grand chœur alternent ou se fondent en une écriture solidement contrapuntique qui se refuse au verticalisme de Lully. Dans l'accompagnement, les violons jouissent d'une certaine indépendance. Des airs de solistes font appel à un soutien réduit (deux violons et b. c.). Les différentes formations — airs, ensembles, chœurs — ne sont pas réparties en grandes sections clairement délimitées comme, plus tard, chez Delalande, mais alternent avec beaucoup de liberté. Si les grandes œuvres de Du Mont sont bien oubliées aujourd'hui, quelques-unes de ses *Cinq messes en plain-chant musical* (1669) sont encore chantées en certaines paroisses : il est amusant de constater que ces compositions, rythmées et riches en « sensibles » altérées à l'origine, ont été déformées par l'usage dans le sens d'un pseudo-grégorien. Signalons encore que Du Mont est l'auteur d'un recueil d'airs de cour et de symphonies, les *Meslanges à 2, 3, 4 et 5 parties* (1657).

Chapitre VII

L'APOGÉE DU GRAND MOTET

Lully

Grâce à une meilleure connaissance de l'art sacré du XVII^e siècle, due aux travaux érudits et aux enregistrements récents, il est possible désormais de situer l'œuvre religieuse de Lully dans une plus juste perspective. Inspirés des motets de Du Mont et de ses collègues, ceux du Florentin, orchestrés sans doute avec plus d'éclat, mais d'une polyphonie bien plus rudimentaire, quand elle n'est pas totalement absente, seront éclipsés par ceux de Charpentier et de Delalande, riches d'une tout autre sève. H. Prunières ne pourrait plus écrire de nos jours que « toute l'école française qui suivit prit modèle sur les œuvres de Lully ». Assurément, en introduisant à la chapelle, avec l'assentiment du monarque, les fastes d'un orchestre opulent, il instaure une tradition qui portera ses fruits. Mais une écriture trop souvent verticale, dépourvue d'agrégats savoureux comme de modulations hardies, engendre bien vite la monotonie. Il serait injuste cependant d'oublier certaines pages visiblement inspirées qui émergent de l'œuvre du surintendant. N'ayant jamais occupé de poste de sous-maître

de la chapelle, Lully, satisfait sans doute de sa domination exclusive au théâtre, n'a composé ses motets qu'en des occasions choisies. Outre une douzaine d'élévations à une et deux voix avec basse continue (doublée parfois d'une basse vocale, comme dans les airs de cour dont l'influence se manifeste ici), on connaît onze grands motets, dont six seulement ont été édités au XVII^e siècle.

Le plus remarquable de ces motets est assurément le plus ancien, le *Miserere*, composé avant 1664 et dont Mme de Sévigné pensait qu'il ne saurait y avoir d'autre musique dans les cieux. Il faut reconnaître ici, avec Prunières, que « ce n'est pas seulement le sentiment mystique qui mérite d'attirer notre attention, mais la technique même de l'œuvre. Le style en est continuellement intrigué, fugué. On sent un art consommé dans l'agencement des parties et l'on comprend pourquoi les admirateurs de Lully au temps de sa jeunesse louaient surtout sa science harmonique ». L'imagination créatrice de Lully s'est-elle rapidement tarie dans son âge mûr ? Plus encore, en rejetant les modèles italiens qui avaient vivifié son jeune talent, ne s'est-il pas desséché en croyant se grandir ? On ne retrouve plus la même sève dans les œuvres suivantes, *De profundis* (1683), *Dies irae*, *O lacrimae*, *Quare fremuerunt*... Pourtant le *Te Deum* (1677) est plein de majesté triomphante et d'ardeur belliqueuse ; c'est en le dirigeant pour célébrer une guérison du roi, le 8 janvier 1687, que Lully se blessa le pied d'un coup de la canne qui lui servait à battre la mesure et contracta la gangrène dont il devait mourir quelques semaines après.

Les disciples de Lully n'apportent pas à la musique religieuse une contribution bien éclatante. Les motets de Collasse n'ajoutent rien aux modèles

de son maître. Si Jean-François Lallouette (1651-1728) tente en ses deux livres de motets de vivifier l'écriture verticale du surintendant par les artifices d'un contrepoint plutôt fruste, il s'y essouffle bien vite ; sa messe *Veritas* (1726) ne manque pourtant pas de grandeur. Seul Desmarets semble tirer un réel profit des exemples de Delalande, dans les six motets qui sont conservés.

Marc-Antoine Charpentier

Nous avons déjà signalé que les amateurs de musique italienne qui fréquentaient des cénacles tels que celui de l'abbé Mathieu, curé de Saint-André-des-Arcs, étaient pour une grandes part des maîtres de chapelle. De fait, la musique religieuse, beaucoup plus indépendante que l'opéra, reste largement ouverte à l'influence ultramontaine où elle découvre le secret des amples mélodies, largement vocalisées, des modulations audacieuses, du chromatisme pathétique, des harmonies nourries, des dissonances âpres, en un mot de tout ce qui attise la puissance expressive de la musique et qui, gonflant d'émotion ce que la clarté et la grandeur des architectures cartésiennes pourraient avoir de trop sec, permet les grandes réussites de Charpentier et de Delalande. Des Italiens sont là pour montrer l'exemple. Paolo Lorenzani réside à Paris de 1678 à 1694 environ. Evincé de l'Opéra par Lully, il publie de beaux *Motets à I, II, III, IV et V parties avec symphonie et basse continue* (1693) et Brossard estime qu'« il tire beaucoup plus sur le goût et la manière française que sur l'italienne ». Daniel Danielis (1635-1696) occupe le poste de maître de chapelle de la cathédrale de Vannes de 1684 à sa mort. Il était originaire du pays de Liège, ses contemporains le croyaient Italien, opinion que rendait plausible le style de ses motets qui jouissaient d'une grande réputation et dont plus de 70 ont été conservés.

Marc-Antoine Charpentier (1636 ?-1704) n'avait pas besoin de ces intermédiaires pour s'abreuver aux sources de l'art italien : il avait été, dans sa jeunesse, élève de Carissimi à Rome et resta sa vie durant profondément marqué par cette formation

première. Mis en vedette par sa collaboration avec Molière *(le Malade imaginaire)*, il est chargé (1679) de pourvoir à la musique de la messe du dauphin et s'en acquitte avec assez de succès pour que le roi lui attribue une pension lorsque la maladie l'empêche de participer au concours de 1683. Après avoir dirigé la musique de Mlle de Guise et celle du collège des Jésuites, il consacre ses dernières années à la maîtrise de la Sainte-Chapelle (à partir de 1698). L'œuvre de Charpentier n'occupe pas moins de 28 volumes manuscrits et la musique religieuse y tient une place prépondérante : 12 messes, plus de cent motets, de nombreux hymnes, antiennes, psaumes, répons, 28 leçons de Ténèbres, des séquences, des litanies, des noëls, 24 histoires sacrées... Les moyens mis à la disposition du compositeur dictent le choix de l'instrumentation et du dispositif vocal. Rares sont les œuvres *a capella*, mais nombreuses celles qui se contentent du soutien de l'orgue, auquel se joint parfois le clavecin ; quelques instruments solistes complètent souvent l'effectif. Lorsqu'il compose pour le dauphin ou pour la Sainte-Chapelle, Charpentier utilise l'orchestre des flûtes, hautbois, bassons et cordes. Peut-il y joindre les trompettes, basses de trompettes et timbales ? Il instrumente alors avec une somptuosité, un éclat incomparables : la *Marche de triomphe* du grand *Te Deum* à six voix est présente à toutes les mémoires. Des indications très précises, telles que : « Tous, sourdines », « Tous fort », « un seul », « Flûtes seules », « sans bassons »..., complétées par des notations minutieuses de nuances, montrent combien l'auteur se soucie de la couleur. D'autres mentions, en revanche, soulignent qu'il doit se plier aux circonstances : « Violon seul ou flûte, s'il y en a », « commencement d'une ouverture pour ce

que l'on voudra, en la rectifiant un peu »... Même opportunisme dans le choix des voix. Compose-t-il pour l'Abbaye-au-Bois ou Port-Royal ? Il doit se contenter des voix de femmes, mais il tente alors toutes les combinaisons *(Laudate Dominum* pour cinq sopranos et b. c., pour quatre voix de femmes *sine organo)*. L'écriture à voix égales semble d'ailleurs le séduire et il compose souvent pour trois voix d'hommes. Il utilise également toutes les ressources du chœur mixte, de trois à six voix. Le double-chœur à huit voix, à la manière vénitienne, le tente particulièrement *(Messe pour les Trépassés)* et il va jusqu'à écrire une *Messe à quatre chœurs, violons et b. c.* où il applique les principes qu'il a énoncés dans ses *Remarques sur les messes à 16 parties d'Italie.*

Cherche-t-on à caractériser d'un mot l'art de Charpentier ? Il nous semble que le secret de sa puissance réside dans la *liberté* sans égale de sa polyphonie. Un traité des *Règles de la composition* nous en avertit : l'indépendance des parties mélodiques justifie toutes les licences et toutes les audaces, quintes successives, octaves augmentées, dissonances non préparées et non résolues. Claude Crussard (1) qualifie pudiquement d'enjambements de tonalités des passages franchement polytonaux : le contrepoint de Charpentier, hérité des anciens maîtres, résonne souvent à nos oreilles avec une saveur toute moderne, à l'instar des polyphonies médiévales. Une utilisation expressive du chromatisme, des retards, des notes de passage en valeurs longues, des mélodies entrecoupées de silences, un emploi judicieux des basses obstinées et surtout une maîtrise souveraine des modulations achèvent

(1) *Marc-Antoine Charpentier*, 1945.

de donner à Charpentier une place tout à fait à part — et de premier plan — dans l'histoire de la musique religieuse française.

Histoires sacrées et cantiques spirituels

Introduite en France par Bouzignac et Du Mont à l'imitation des oratorios de Carissimi, l'histoire sacrée ne connaîtra jamais en notre pays une vogue comparable à celle du grand motet. Cependant la seconde moitié du XVII^e^ siècle voit éclore de belles compositions de ce type. Celles du chanoine René Ouvrard, maître de musique à la Sainte-Chapelle de 1663 à 1679, sont malheureusement perdues. En revanche, à travers des œuvres telles que *le Reniement de saint Pierre*, *Judith*, *Historia Esther*, *Caecilia virgo et martyr*, *Josué*, *Judicium Salomonis* (1702), *Pestis mediolanensis*, etc., Charpentier se révèle comme un maître du genre. Tandis qu'en prestigieux polyphoniste il jette les chœurs dans l'action en les chargeant d'exprimer les sentiments collectifs, il ne se montre pas moins habile à manier le style récitatif et la monodie accompagnée, s'insérant ainsi dans le grand courant qui mène aux *Passions* de J.-S. Bach. Sébastien de Brossard (1655-1730), maître de chapelle de la cathédrale de Strasbourg puis de celle de Meaux (1698), est connu surtout pour son *Dictionnaire de musique* (1703), le premier des ouvrages de ce genre rédigé en français, et pour le catalogue, riche en observations inédites, de sa splendide bibliothèque musicale. Compositeur talentueux (messe *quinti toni* à 4 voix et orgue), il a apporté à l'oratorio une contribution non négligeable avec son *Canticum Eucharisticum* (1698) écrit à l'occasion de la réunion officielle de l'Alsace à la France. Ces exemples ne seront guère suivis : Delalande et ses émules délaissent l'histoire sacrée (1) et il faudra attendre Mondonville et les dernières années du Concert spirituel pour que le genre reparaisse.

Les compositions religieuses en langue française adoptent généralement le moule de la cantate. Il convient de réserver une place à part aux quatre *Cantiques spirituels* de Jean Racine (1694), qui ont été mis en musique au moins trois fois (2).

(1) Une des rares exceptions que l'on puisse citer est *l'Histoire de la femme adultère* de L. N. CLÉRAMBAULT.

(2) Cf. Laurence BOULAY, les Cantiques de Racine, *XVII^e^ siècle*, n° 34.

La première version (1695) est due à Jean-Baptiste Moreau (1656-1733 ; cantiques I, III et IV), qui doit l'essentiel de sa réputation aux chœurs et intermèdes d'*Esther* et d'*Athalie*, et à Delalande (cantique II). Comme la première version — destinée aux demoiselles de Saint-Cyr — la seconde, publiée la même année, n'utilise que des voix de femmes. L'auteur, Collasse, ne parvient pas à se libérer de l'influence de Lully, mais, en opposant habilement les airs, duos, trios et chœurs et en jouant de la diversité des timbres instrumentaux, il colore son écriture, spécialement dans le dernier cantique. La version la plus originale est celle de l'organiste Louis Marchand (manuscrit sans date). Les solistes (soprano, ténor, baryton) et les instruments suivent de très près le texte dont ils soulignent les intentions avec autant de diversité que de force expressive.

Michel-Richard Delalande

La musique religieuse de Charpentier est multiforme : il a expérimenté tous les genres, tous les dispositifs, toutes les structures compatibles avec les exigences du service sacré. Une telle situation ne saurait se prolonger : le classicisme aime légiférer et la centralisation monarchique favorise l'élaboration et la diffusion de canons artistiques. La dictature que Lully a exercé, à force d'intrigue, sur l'opéra, Michel-Richard Delalande (1657-1726) va l'imposer à l'art religieux par la seule puissance de son génie créateur. Un concours a lieu en 1683 pour la nomination des sous-maîtres de la chapelle en remplacement de Du Mont et de Robert, seuls titulaires de la charge depuis 1669 : les vainqueurs sont Goupillet, qui devra se démettre de sa charge en 1692, Collasse, qui résiliera ses fonctions en 1704, Minoret, qui restera en place jusqu'en 1714, et Delalande, dont la prodigieuse ascension commence dès lors. Non content de recueillir la succession de ses collègues au fur et à mesure de leur démission, il s'adjuge, après avoir reçu le titre de compositeur

de la chapelle, toutes les charges de la chambre — surintendant (1), maître et compositeur : Lully même n'avait pas étendu à ce point son pouvoir. Cependant la chapelle reste toujours au centre de l'activité de Delalande ; il en conservera les charges jusqu'en 1723, tandis qu'il cède ses autres fonctions à des survivanciers dès 1718. Une telle réussite ne s'expliquerait pas sans la faveur particulière du souverain : dans l'esprit de Louis XIV, Delalande est le véritable successeur de Lully. Au moment où le Florentin disparaît, l'ère des grandes fêtes de cour est close ; face aux premières victoires de l'esprit critique et libertin, c'est au grand motet qu'il échoit de maintenir la tradition de la grandeur et de l'équilibre classique tandis que l'opéra-ballet met sa charmante frivolité au service du goût nouveau.

L'œuvre religieux de Delalande est, tout entier, une apothéose à la gloire du grand motet. Aucune messe concertante, à peine quelques motets à voix seule (trois *Leçons des Ténèbres*) et une *Messe des défunts* en « plain-chant musical ». Mais on ne dénombre pas moins de 71 grands motets, dont la plupart se trouvent en trois recueils essentiels. Dès 1689, le roi a chargé Philidor de recopier les motets de son surintendant : les dix volumes constitués alors en renferment 27. En 1729, trois ans après la mort de l'auteur, Louis XV confie à Colin de Blamont le soin de publier 40 *Motets de Feu M. Delalande.* Cette édition, où l'orchestre est réduit aux dessus et basses selon l'usage de l'époque, est heureusement doublée par le « manuscrit Cauvin », propriété de la Société des Concerts de Ver-

(1) Un semestre sur deux, l'autre restant à J.-B. Boesset puis, à partir de 1696, à J.-B. Lully fils.

sailles, qui comporte les parties de remplissage.

A travers toutes ces œuvres, si diverses par le plan comme par le caractère expressif, s'impose une conception unique qui servira de modèle à plusieurs générations. Le texte du motet est exclusivement une pièce liturgique : hymne, séquence, antienne ou, le plus souvent, psaume. Le découpage musical en symphonies, récits, airs, ensembles vocaux et chœurs — beaucoup plus net que chez Du Mont et même Lully — suit avec logique la fragmentation du texte en versets ; mais Delalande ne s'interdit ni de grouper plusieurs versets ni d'en traduire un seul à plusieurs reprises. Ainsi le célèbre *De profundis* (1689) s'arrête longuement sur le verset initial en énonçant par trois fois le thème dramatique, en prologue symphonique d'abord, comme récit de basse ensuite, enfin sous la forme d'un chœur à cinq voix chargé de conduire à son terme cette grandiose progression. Dans une architecture analogue, le *Miserere* (1687) introduit deux thèmes, de rythmes et de tonalités contrastés, attachés chacun à la traduction d'un verset.

Les récits, tour à tour gracieux, nobles ou dramatiques, gardent toujours une allure très mélodique ; souvent, d'ailleurs, il s'agit de véritables airs (Delalande n'emploie jamais ce terme) : dans ce cas, il n'est pas rare que la voix concerte avec un instrument soliste, flûte, hautbois ou violon. Du « petit chœur » se détachent des ensembles variés — duos, trios, quatuors —, tandis que le « grand chœur », généralement à cinq parties, adopte quelquefois la structure du double-chœur à huit voix *(Miserere, Veni Creator)* ou se restreint au contraire à un puissant unisson (chœur de basses-tailles du *Nisi Dominus*). L'orchestre, dont les « simphonies » servent d'ouvertures et, en quelque

sorte, d'entracte, enlumine les voix d'arabesques décoratives ou souligne les intentions expressives.

Comme Lully, Delalande se contente souvent d'une seule tonalité pour toute une œuvre, se bornant à jouer de l'alternance du majeur et du mineur. Cependant il n'hésite pas, le cas échéant, à faire appel aux tons voisins pour varier la couleur ; par exemple *l'Exaltabo Te Domine* de 1704 adopte le plan tonal suivant : *ut*, *UT*, *ut*, *sol*, *SOL*, *ut*, et *l'Exaltabo Te Deus* de 1712 cet autre : *LA*, *mi*, *MI*, *la*, *LA*, *la*, *LA*.

Delalande compose ses motets entre 1680 et 1725 : quarante-cinq années au cours desquelles il reste attaché à une même architecture. Mais son style évolue. Nous avons la chance de posséder deux versions d'une dizaine de motets : comme Bach, plus tard, le musicien de Louis XIV aimait reprendre ses anciennes compositions pour les enrichir et, de fait, les modifications apportées constituent généralement des améliorations réelles. Les chœurs évoluent peu, mais les airs et récits gagnent en ampleur, en beauté mélodique, en puissance expressive. La seconde version du *De profundis* (1689) prouve que dès cette époque, Delalande était en pleine possession de ses moyens. Ses mélodies, pourtant, acquerront encore plus de souplesse et de suavité : la comparaison des deux versions du *Lauda Jerusalem* (avant 1689-1725) permet de penser que le compositeur n'est pas resté insensible à la grâce flexible des motets de Couperin.

Delalande est un grand classique dans la pleine acception du terme. Dressant face à face l'écriture verticale, majestueuse mais souvent guindée, de Lully et la polyphonie mouvante, audacieuse, largement ouverte au baroque italien, de Charpentier, il trouve le juste point d'équilibre où la puissance

de la pensée et la chaleur de l'émotion peuvent s'exprimer avec la clarté et la logique qu'exige la stricte ordonnance du cadre versaillais. Les contrepoints traditionnels sur des thèmes grégoriens *(Regina coeli, Sacris solemnis)* rejoignent en son œuvre les grands airs chargés de mélismes *(Sustinuit* du *De profundis)* ; les harmonies tendues, le chromatisme expressif, les retards insistants *(Requiem aeternam)* s'opposent à la franchise sans détour, aux fanfares (*Te Deum*, 1684) : Delalande connaît et pratique tous les styles, mais une volonté réfléchie ordonne méthodiquement chaque détail. Comme tous ses contemporains, il s'attarde volontiers à peindre lorsqu'une expression imagée se présente mais, en chrétien qui a médité l'Ecriture, il s'attache avant tout à en dégager la signification profonde : par là, plus que par quelques similitudes de langage, il se rapproche d'un autre grand croyant : le cantor de Leipzig.

Lorsque La Borde, en 1780, écrit que « les étrangers même, depuis Lalande, donnent aux Français la primauté dans ce genre de musique sur toutes les nations de l'Europe », il reflète l'opinion de certains critiques allemands ; cependant la renommée de Delalande n'a pas franchi les frontières avec autant d'éclat que celle de Lully. Mais son influence sur la musique française n'a été ni moins profonde ni moins durable. Jusqu'en 1770, ses grands motets ont constitué la base du répertoire du Concert spirituel : n'est-ce pas dire, en somme, qu'ils ont joué au XVIII^e siècle le rôle que les symphonies de Beethoven ont tenu naguère dans nos concerts symphoniques ?

Chapitre VIII

SOUS L'IMPULSION DE DELALANDE

L'époque de Delalande est vraiment l'âge d'or de la musique sacrée : à ses côtés paraît une brillante cohorte dont l'étoile se lève avant même la disparition de Charpentier et dont les chefs de file s'appellent Bernier, Campra, Couperin, Gilles, Rameau...

Émules et successeurs de Delalande

Nicolas Bernier (1664-1734), réputé pour son enseignement, a puissamment contribué à étendre l'emprise du grand motet versaillais. Disciple de Caldara, il ne dissimule pas ses sympathies et Lecerf de La Viéville (1) reproche à ses duos et trios d'être « désagréablement marqués au coin de l'Italie ». Successeur de Charpentier à la Sainte-Chapelle (1704) et de Delalande à la chapelle de Versailles (1723), il compose des grands motets d'une inspiration élevée *(Confitebor)* mais s'attache tout spécialement au motet pour 1, 2 et 3 voix solistes, avec ou sans « simphonie » (3 vol., 1703-1736) ; le canon et le style fugué n'ont pas de secrets pour lui et les

(1) *Comparaison de la musique italienne et de la musique françoise*, Bruxelles, 1704.

instruments participent d'une manière fort intéressante au travail contrapuntique *(Motet pour tous les temps)*.

« Si le malheureux garçon n'avait point déserté l'église pour aller servir l'opéra, je pense que l'Italie aurait peine à tenir contre nous. » En écrivant ces lignes en 1704, Lecerf ne pouvait pas deviner que Campra, qui avait effectivement quitté la maîtrise de Notre-Dame en 1700 à la suite du succès du *Carnaval de Venise*, recueillerait en 1723, conjointement avec Gervais et Bernier la succession de Delalande à la chapelle royale et publierait deux livres de *Psaumes mis en musique à grand chœur* (1737-1738). Comme Bernier, Campra cultive le motet de solistes (5 livres, 1695-1720). On lui doit également plusieurs messes *(Ad Majorem Dei Gloriam*, 1699, *Requiem)*. Toutes les qualités que nous avons relevées en son œuvre dramatique se retrouvent ici : aisance de la mélodie, souplesse de la rythmique, éclat des chœurs, habileté de l'instrumentation. L'abbé Laugier, en 1754, juge finement que « La Lande est un artiste qu'on estime davantage, Campra est un séducteur qu'on aime infiniment ».

François Couperin n'est qu'organiste de la chapelle : assurément Delalande, jaloux de ses prérogatives, ne lui laisse jamais le soin de composer pour l'ensemble des chœurs, orchestre et soli. Mais lors des déplacements de la cour, Couperin est appelé à écrire pour « une petite musique qui reste pour les messes des derniers jours pendant que toute la musique prend les devants afin de se trouver tous à la messe du premier jour ». Une de ses cousines, Louise Couperin, admise dans la musique royale, chante en virtuose ; une de ses filles, Marie-Magdeleine, lui demande des œuvres pour

l'abbaye de Maubuisson où elle est entrée : il est donc amené à composer des motets de solistes. Cette formule convient particulièrement bien à son tempérament : n'est-il pas avant tout un grand musicien de l'intimité ? Ainsi naissent les trois *Motets composés de l'ordre du roy* (1703-1705) et quinze autres demeurés inédits jusqu'à une époque récente. Parmi tant de belles œuvres, nous ne citerons que l'allègre motet de Pâques, le puissant *O Domine* pour trois basses, la suave élévation *O misterium ineffabile* et l'adorable verset du motet de 1703, *Adolescentulus sum*, où la voix de Mlle Couperin dessinait, en *mi* majeur, une mélodie d'une jeunesse, d'une fraîcheur délicieuses, sur les souples entrelacs des flûtes soutenues par les dessus de violon. S'il est vrai que quelques pages sont plus fades et manquent un peu de fermeté, la qualité expressive et plastique des meilleures est telle qu'elle renouvelle l'esthétique du motet : Delalande, nous l'avons déjà remarqué, n'a pas manqué d'en faire son profit. Mais les trois *Leçons de Ténèbres*, publiées en 1715, surpassent tous les motets. La troisième, à deux voix et basse continue, se place, par l'envolée des vocalises hiératiques comme par la perfection de la déclamation récitative, par la liberté du langage musical comme par la profondeur du sentiment religieux, sur l'un des plus hauts sommets de la musique sacrée.

Foyer rayonnant, du vivant de Delalande, la chapelle royale ne draine pourtant pas toute l'activité des auteurs de musique religieuse. Plusieurs grandes maîtrises provinciales sont des pépinières de compositeurs : au premier rang se place celle de Saint-Sauveur d'Aix-en-Provence. Guillaume Poitevin en est le maître de musique de 1667 à 1702 : ses motets joignent l'aisance mélodique à la science du contrapuntiste ; il est surtout un excellent professeur dont les élèves s'appellent, pour ne citer que les plus grands, Campra, Gilles, Blanchard,

que nous retrouverons au Concert spirituel, Belissen (1694-1762), qui fait carrière à Marseille et dont les motets, les messes concertantes et le *Te Deum* jouissent d'une grande réputation dans tout le Midi jusqu'à la Révolution. Jean Gilles (Tarascon, 1669-Avignon, 1705) conquiert à distance le public parisien. Son *Requiem*, joué à ses propres obsèques, sera réorchestré soixante ans plus tard pour celles de Rameau, avant de servir pour celles de Louis XV. L'abondance d'une mélodie fortement teintée d'italianisme, le sens du pathétique, des accents touchants, expliquent un succès aussi persistant.

Les motets de Rameau appartiennent à la même période (approximativement entre 1715 et 1720). S'ils n'occupent pas, dans l'œuvre du compositeur, une place comparable à celle des opéras, il est bien injuste d'affirmer, comme de La Laurencie (1), qu'ils n'ajoutent rien à sa gloire, car un d'entre eux au moins est un chef-d'œuvre : *In convertendo*. Le solo de ténor qui ouvre ce motet annonce les récitatifs de *Pygmalion* ; la fugue *Tunc repletum est* est interrompue par un épisode contemplatif, aux harmonies troublées *(Magnificavit Dominus)* qui suggère que Rameau n'était peut-être pas aussi dépourvu de sens mystique qu'on le prétend ; pour la reprise de 1751 au Concert spirituel, les hautbois du *Facti sumus* étaient remplacés par des cors. Si le solo de basse, *Converte Domine*, est aussi « inintéressant » que l'assure M. Girdlestone (2), alors une bonne moitié des cantates de Bach est également à mettre au rebut. Le trio *Qui seminavit* déroule une magnifique et libre polyphonie sur une basse obstinée et le chœur final est une grandiose fresque contrapuntique. S'il fallait nommer quelques-uns des plus beaux motets classiques français, nous placerions l'*In convertendo* bien près du *De profundis* de Delalande, encore

(1) *Rameau*, 1926.
(2) *Jean-Philippe Rameau*, London, 1957. Cet ouvrage est, par ailleurs, remarquable.

que le langage en soit tout différent, plus proche de celui de Campra, mais avec une texture harmonique plus fouillée, avec des dessins mélodiques plus incisifs et plus amples : le génial compositeur de *Castor et Pollux* se révèle déjà ici. Trois autres motets sont conservés : *Deus noster refugium*, qui contient également un grand édifice polyphonique *(Sonuerunt)*, *Quam dilecta* et *Laboravi* ; ce dernier, pour cinq voix et orgue, sans orchestre, est cité par Rameau dans son *Traité d'harmonie* comme exemple de fugue (1).

Fondation du Concert spirituel

Jusqu'alors, la vie musicale avait eu pour cadre les cours — royales ou princières — et les chapelles ou maîtrises. Les concerts de l'Académie de Baïf au XVI^e^ siècle, ceux de Pierre Chabanceau de La Barre ou de Chambonnières au XVII^e^, s'adressaient à des cercles fermés, à des élites choisies : rien qui corresponde à nos actuels concerts publics. En fondant le Concert spirituel des Tuileries, le 18 mars 1825, Anne Danican-Philidor (2) ouvre une ère nouvelle. Le propos du créateur était pourtant modeste : il s'agissait seulement de remplacer l'Opéra les jours où l'observance des fêtes religieuses l'obligeait à chômer ; mais le prestige de la nouvelle institution devint tel que de nombreux concerts s'organisèrent sur son modèle, à Paris (*Concert des Amateurs*, 1769), en province (*Académies* de Marseille, Lyon, Bordeaux, Nantes, Lille, Strasbourg...) et à l'étranger (*Tonkünstler* de Vienne, 1772...). Les motets latins et la musique instrumentale composent les premiers programmes. A partir de 1727, des *Divertissements* en français complètent les séances. Avant l'apparition de Mondonville, les œuvres de Delalande règnent sans partage ; le programme du premier concert est bien significatif :

Delalande : Suite d'airs de violon ; un *Caprice* ; *Confitebor* ;
Corelli : *Concerto pour la nuit de Noël* ;
Delalande : *Cantate Domino*.

(1) Le *Diligam te* édité dans les *Œuvres complètes*, n'est pas de Rameau.
(2) Ne pas confondre avec son frère cadet François-André, le compositeur d'opéras-comiques.

Notons que le véritable bénéficiaire du Concert spirituel sera la musique instrumentale : le public se familiarise avec les sonates, les concertos et bientôt les symphonies des grands maîtres étrangers et il en résulte une saine émulation pour nos compositeurs. En revanche la musique religieuse se trouve tout naturellement encline à se parer de grâces mondaines et se colorer d'effets théâtraux : l'église subira rapidement le contrecoup d'une telle évolution. De telle sorte que le Concert spirituel, au moment même où il élargit l'audience de la musique sacrée, marque également le début de son déclin. Le grand motet, cependant, va connaître encore des heures glorieuses. Le *Miserere* de Lully, celui de Bernier, le *Beatus vir* de Gilles brillent d'un éclat nouveau à côté des compositions de Lallouette, Desmarets, Montéclair, Colin de Blamont, Courbois, Destouches, de l'abbé de La Croix, du fécond et gracieux Charles-Hubert Gervais, de Philidor lui-même, enfin d'une foule de compositeurs de second plan qui ne sont pas toujours dénués de mérite mais dont il serait oiseux de tenter l'énumération. Il faut mentionner cependant Alexandre de Villeneuve dont le *Premier concert spirituel... sur une traduction du Psaume XCVI* (1727) constitue une intéressante tentative d' « oratoire français » qui ne sera reprise que trente ans plus tard.

Mondonville

« Mondonville paraît, note son contemporain d'Aquin, on le met à côté de Lalande. » En effet, Jean-Joseph Cassanéa de Mondonville, né à Narbonne en 1711, sous-maître de la chapelle royale en 1740, directeur, de 1748 à 1762, du Concert spirituel qui joue ses motets depuis 1738 et lui rachètera fort cher, peu de mois avant sa mort survenue en 1772, le droit de les jouer, est le seul compositeur du XVIII^e siècle qui bénéficie, auprès du public des Tuileries, d'un succès comparable à celui du maître de chapelle de Louis XIV. Lorsque le Concert spirituel reprend en 1751 l'*In convertendo* de Rameau, il paraît démodé et le prestige de Mondonville s'en trouve encore accru : on comprend

comment l'auteur de *Titon et l'Aurore* a pu jouer, à côté de celui de *Castor*, le rôle de porte-étendard du parti français dans la Querelle des Bouffons. Peu d'œuvres religieuses de Mondonville ont été éditées de son vivant et beaucoup ont été perdues. On conserve douze grands motets *(De profundis*, 1748, *In exitu Israel*, *Venite exultemus...)* et quelques petits (*Pièces de clavecin, avec voix ou violon, œuvre V*, 1748). En présence de ces œuvres, souscririons-nous aujourd'hui à l'enthousiasme des premiers auditeurs ? Il faudrait, pour se prononcer, que quelques motets affrontent l'épreuve du concert ou de l'enregistrement. Mais, à la lecture des partitions, il est possible de relever certains caractères. L'accompagnement orchestral, à l'instar de celui des opéras, bénéficie de la science du violoniste : il est à la fois plus léger et ferme, habilement tissé de figurations variées et marque, par sa souplesse et son équilibre, un progrès certain sur celui de Delalande. Les airs et les chœurs eux-mêmes sont profondément imprégnés de l'esprit du concerto : Mondonville avait fait exécuter, dès 1738, au Concert spirituel, un concerto à trois chœurs ; plus tard (1747, 1752) il donne des concertos de violon et de chant, accompagnés par l'orchestre et les chœurs. Toutes ces compositions sont malheureusement perdues, mais on peut s'en faire une idée par les *Pièces avec voix ou violon* : la voix y rivalise avec l'instrument en des traits souvent périlleux. Même dans les grands motets abondent les formules imitées de Vivaldi et de Pergolèse : vocalises symétriques, séquences prolongées, grands unissons... En bref, la musique religieuse de Mondonville est de caractère essentiellement instrumental. Ajoutons que l'auteur se plaît à introduire une heureuse symétrie dans la répartition des airs, ensembles

et chœurs et qu'il excelle dans la description (le chœur *Elevaverunt flumina*, point culminant du *Dominus regnavit*, est une « tempête ») : il faudra convenir que son art possède toutes les qualités d'entrain, de charme, de diversité, d'éclat qui pouvaient conquérir un public déjà superficiel ; mais on y chercherait en vain la puissance du souffle, la ferveur spirituelle ou la grande écriture vocale des motets de Charpentier et de Delalande. Toujours curieux de nouveauté, Mondonville a eu le mérite de donner trois oratorios français (disparus) : *les Israélites* (1758), *les Fureurs de Saul* (1759), *les Titans* (1761). La tradition de l'histoire sacrée, ainsi renouée et immédiatement suivie par des imitateurs de second plan, ne sera plus perdue.

Aux côtés de Mondonville, les deux compositeurs les plus en vue sont Boismortier et Blanchard. Le *Fugit nox* du premier, où les noëls populaires « se mariaient agréablement avec des récits, des chœurs, des symphonies » (La Borde), se maintint pendant plus de vingt ans au répertoire : sa perte est d'autant plus regrettable que l'*Exaudiat te* (1741) qui a été conservé se distingue par une écriture ferme et une orchestration brillante. Esprit Blanchard (1696-1770) laisse plus de trente motets, dont un *Magnificat* et surtout un *Te Deum* destiné à célébrer la victoire de Fontenoy et qui s'inspire par instants de thèmes grégoriens ; on lui doit l'introduction des clarinettes (vers 1761) à la chapelle royale dont il avait reçu une des charges de sous-maître en 1738. Le *Diligam te* de son collègue Henri Madin (1698-1748) figura aux programmes du Concert spirituel jusqu'en 1762.

Les dernières années du Concert spirituel

Après la retraite de Mondonville, le motet s'engage de plus en plus dans la recherche de l'effet facile et du pathétique à bon marché. Auparavant déjà l'organiste de la chapelle royale Antoine Calvière (1695-1755) avait montré l'exemple en son *Te Deum* où il imitait le tonnerre, grâce au tambour, et plaçait des trompettes en deux points opposés de l'église. Gossec suit résolument cette voie dans sa *Messe des morts* (1760)

— soutenue par un orchestre puissant (avec trombones) qui se dédouble dans le *Tuba mirum* — et son *Te Deum* de 1779 (1) dont le *Judex crederis* donnait le frisson à un auditoire facile à émouvoir. On relève une belle peinture du mouvement des eaux dans le *Super flumina Babylonis* grâce auquel François Giroust (1738-1799) — auteur, par la suite, d'une messe destinée au sacre de Louis XVI — avait triomphé du concours organisé en 1768 par le Concert spirituel. François-André Philidor, qui avait fait jouer un *Lauda Jerusalem* en 1755 aux Tuileries, réserve à Londres la première audition (1779) d'un oratorio latin profane, unique en son genre, sur le *Carmen saeculare* d'Horace ; on y retrouve les qualités d'écriture de l'auteur de *Tom Jones*.

Désormais le grand motet, après avoir, pendant plus d'un siècle, galvanisé les énergies des compositeurs français et suscité nombre de chefs-d'œuvre, a terminé sa carrière. Pour quelques années, l'oratorio va le remplacer. *La Nativité* (1774) de Gossec remporte le plus vif succès, encore que la critique moderne estime avec Michel Brenet que sa réalisation reste au-dessous de l'idée. *Les Fureurs de Saul* (1781) de Giroust voisinent aux Tuileries avec les compositions de l'Allemand Riegel et la première œuvre exécutée de Méhul est une ode de J.-B. Rousseau. Pendant ce temps, les maîtrises provinciales comptent encore des serviteurs attardés mais consciencieux de la polyphonie traditionnelle, tel cet Henri Hardouin (1727-1808) qu'honore l'amitié de Rameau et qui ne compose pas moins de 46 messes pour Notre-Dame de Reims. La Révolution balaye bientôt toutes ces activités. Le Concert spirituel devra fermer ses portes ; première grande société de concerts publics, il a cependant instauré une solide tradition avec laquelle la fondation de la Société des Concerts du Conservatoire, en 1828, ne fera que renouer.

(1) Celui de 1790, composé pour la Fête de la Fédération et conçu pour une masse de mille deux cents exécutants, appartient déjà à l'histoire de la musique « civique ».

TROISIÈME PARTIE

LA MUSIQUE INSTRUMENTALE

CHAPITRE IX

DANS LES PROLONGEMENTS DE LA RENAISSANCE

Les recherches récentes de la musicologie (1) confirment toujours davantage le fait que la Renaissance n'est pas seulement l'âge d'or de la polyphonie, mais également une période d'intense développement de l'écriture instrumentale, où la plupart des courants modernes trouvent leurs sources. Les modèles qui s'offrent aux compositeurs à l'aube du XVII^e siècle ont une triple origine. Les transcriptions de pièces vocales, abondamment ornées de « diminutions », après avoir constitué la base du répertoire, tendent à disparaître. Les danses ont souvent, elles aussi, une origine vocale, mais leur carrure et leurs rythmes caractéristiques en font un matériel de choix pour l'édification d'architectures *sine textu* ; susceptibles d'être stylisées, développées, groupées en *suites*, elles sont appelées à l'avenir le plus brillant. Enfin il existe des pièces spécialement composées pour les instruments : ricercari, fantaisies, préludes. En principe le ricercar représente souvent la tendance « abstraite » de l'élaboration polyphonique ; le prélude relève plutôt de l'écriture « fonctionnelle », destinée à assouplir

(1) Cf. notamment *la Musique instrumentale de la Renaissance*, C.N.R.S., 1955.

les doigts de l'élève ou à mettre en valeur l'interprète, tandis que la fantaisie, parfois très développée, fait alterner les expositions, de style sévère, et les divertissements, plus libres, plus ouverts à la virtuosité. Mais si ces genres sont bien caractérisés, la terminologie est aussi flottante que plus tard en Italie celle de la sinfonia, de la sonate et du concerto : on rencontre aussi bien des « ricercari » qui ne sont que de brefs préludes que des « fantaisies » qui ne sont que des transcriptions de pièces vocales.

Les violes

La famille des violes paraît dès l'abord condamnée. D'origine ancienne, elle forme pourtant au début du XVII^e siècle des ensembles équilibrés dont la sonorité douce et distinguée fait la joie des « honnêtes gens ». Le violon, lui, n'est encore considéré que comme un instrument de « ménétriers », propre seulement à faire danser. Mais la danse est la forme de l'avenir ; après les ballets, les violons accapareront tout naturellement l'opéra et dès lors les violes de la chapelle paraîtront ternes et faibles : à la mort de Du Mont, la substitution est chose faite. C'est en tant que solistes que le dessus et surtout la basse de viole continueront quelques temps leur carrière.

Instruments de l'intimité, les violes se prêtent bien à l'exécution de compositions très élaborées, destinées à des cercles restreints de connaisseurs. La *fancy* anglaise connaît un magnifique épanouissement de Byrd à Purcell. Rien de tel en France. Pourtant la *fantaisie* est cultivée en notre pays. Parfois elle est expressément destinée à l'orgue, telle celle de Costeley et celle de Charles Racquet. Mais le plus souvent elle se prête aussi bien à l'exécution par les violes ; le *Musik's monument* de Thomas Mace suggère même la réunion des deux types d'instruments.

Trois recueils publiés de 1610 à 1612 laissent ainsi à l'interprète le choix de l'instrumentation. Le plus important est celui d'Eustache Du Caurroy : *Fantasies à 3, 4, 5 et 6 voix* (1610). « Il serait difficile de trouver rien de plus exact et de mieux travaillé selon les règles de l'ancien contrepoint », estime de Brossard. Du Caurroy utilise parfois un *cantus firmus* en valeurs longues, ailleurs il le fragmente en entrées successives et une fois même *(une Jeune fillette)* il écrit cinq variations où le nombre des voix passe successivement de trois à cinq, comme dans certaines chansons de Claude Le Jeune. Il faut convenir cependant que, malgré tous leurs mérites, ces fantaisies sont plus instructives à la lecture qu'agréables à l'audition : la raison en est surtout que Du Caurroy, par souci de ce qu'il pensait être la pureté d'écriture, évite soigneusement ces dissonances que Purcell cultivera avec volupté : de l'absence de toute tension naît vite la monotonie. La virtuosité ne reçoit guère de concessions, de telle sorte que ces œuvres mériteraient mieux le titre de *ricercari*. Il en va de même des *Vingt-quatre Fantasies à 4 parties disposées selon l'ordre des douze modes* que Charles Guillet destine plutôt à l'orgue, sans exclure les violes. D'un tout autre intérêt sont les trois *Fantaisies* de Claude Le Jeune, publiées en 1612 à la suite du *Second Livre de Meslanges* et conçues comme des ricercari à plusieurs sections successives. « La rare élégance de la ligne mélodique, l'art de réserver les retards aux endroits de choix, la science de la disposition des voix..., tout concourt à charmer l'oreille ; la recherche des combinaisons ne nuit jamais à l'effet sonore : c'est là l'œuvre d'un maître » (D. Launay).

Un peu plus tardivement, on rencontre des fantaisies destinées expressément à la viole. Les trois

Fantaisies pour les violes (1639) d'Etienne Moulinié font alterner les épisodes en style sévère et les thèmes mélodiques proches de l'air de cour. Le chromatisme y joue un rôle important et le climat modal est abandonné au profit d'une franche opposition majeur-mineur. Les 39 *Fantaisies à 2 pour les violes* (1642) de Nicolas Métru et les quelques fantaisies avec basse continue de Louis Couperin sont les derniers spécimens du genre ; désormais le terme *fantaisie* perd son sens premier d'édifice contrapuntique et désignera des pièces très libres, voisines du prélude. Marc-Antoine Charpentier, écrivant encore pour le quatuor des violes, adopte la structure de la suite de danses : son *Concert*, précédé d'un beau prélude, est traversé de frottements harmoniques d'une hardiesse surprenante.

A défaut d'ensembles, qui tombent en désuétude à la fin du XVII^e siècle, les violes seront encore utilisées en solistes jusqu'après 1750.

Le début du XVIII^e siècle voit même la naissance du *pardessus de viole*, accordé une quarte plus haut que le dessus, mais les grands compositeurs ne se soucient guère d'écrire pour des instruments vite démodés et, à quelques exceptions près (*Solo*, op. 61 et *Duo*, op. 63, *de pardessus* de Boismortier ; livre de *Pièces* de Caix d'Hervelois, 1751), les amateurs qui leur restent fidèles doivent se contenter de la littérature abondante, mais trop souvent médiocre, des pièces à tout faire pour les violons, flûtes à bec, flûtes traversières, hautbois, musettes, pardessus de viole, etc.

La basse de viole

La basse de viole connaît une telle faveur qu'on l'appelle souvent *viole* tout court (1). Pour elle, de grands virtuoses créent un répertoire de haute qualité.

Pourvue d'au moins six cordes et souvent de sept (généralement *la* ou *si bémol*, *ré*, *sol*, *do*, *mi*, *la*, *ré*, en partant du grave), elle descend plus bas que le violoncelle et se meut avec aisance dans le registre de l'alto. Autant que le nombre des cordes, l'utilisation d'un manche relativement plat, divisé par des frettes, et la tenue inversée de l'archet favorisent le jeu polyphonique. La basse de viole est aussi à l'aise dans les soli les plus chargés d'accords que dans le soutien discret de la basse continue — rôle où elle demeure de nos jours irremplaçable. On comprend que le violoncelle, cependant plus facile à accorder, beaucoup plus sonore et au timbre plus éclatant, ait mis si longtemps à s'imposer (même à l'orchestre, où on le relègue pendant longtemps dans le « grand chœur »). En 1740 encore, Hubert Leblanc publiera une violente et pittoresque *Défense de la basse de viole contre les entreprises du violon et les prétentions du violoncelle.*

Marin Marais (2) (1656-1728), ordinaire de la chambre du roi, domine de haut l'école française de la viole. On lui doit, outre quelques œuvres pour diverses formations, cinq livres de pièces à une, deux et trois violes, avec la basse continue (1686-1725). Le dernier livre marque l'aboutissement d'une évolution au cours de laquelle les titres évocateurs ou pittoresques *(l'Idée grotesque, le Tableau de l'opération de la Taille)* tendent à remplacer les indications de danses tandis que la forme de la suite se dissout pour n'être plus qu'un clas-

(1) La désignation courante, *viole de gambe*, est impropre puisque toutes les violes utilisées à l'époque classique se tenaient entre ou sur les jambes et étaient donc *di gamba*.

(2) Cf. L. Boulay, la Musique instrumentale de M. M., *Revue musicale*, n° 226.

sement commode. Harmoniste subtil, Marais sème avec aisance les modulations. Ouvert aux chromatismes expressifs de Louis Couperin, aux hardiesses d'écriture de Charpentier, aux savants artifices du contrepoint (*Caprice* à trois violes), le violiste de la chambre ne dédaigne ni la pompe des ouvertures lullystes ni les rustiques « bergeries » du goût nouveau ; artiste très éclectique, en somme, il se soumet cependant toujours aux impératifs de l'esprit français.

François Couperin, qui n'hésite pas à retarder la publication de son second livre de pièces de clavecin (1717) « par un retour d'attention pour un des illustres de nos jours qui vient de donner encore un livre de viole », doit peut-être à Marais certaines tournures raffinées de son langage harmonique ; il n'en est pas moins vrai qu'il dépasse le virtuose sur son propre terrain. Ses deux *Suites pour violes* de 1728 sont le sommet de la littérature de cet instrument. *La Passacaille* de la première suite, la seconde tout entière, avec la noblesse tragique de sa *Pompe funèbre* et la volubilité de *la Chemise blanche*, sont de hauts chefs-d'œuvre. P. Citron signale que « de toute la musique de Couperin, ce sont les suites qui permettent le plus de rapprochements avec Bach » — le Bach des suites pour violoncelle bien plus que celui des sonates pour gambe et clavecin.

Les compositions d'Antoine Forqueray (1672-1745) n'ont été publiées — très incomplètement — qu'après sa mort, en 1747. H. Le Blanc, en relatant qu'il jouait « comme un diable » l'oppose, sur un pied d'égalité, à Marais, censé jouer « comme un ange ». Moins fougueux, Louis de Caix d'Hervelois (vers 1680-1760) est aussi plus sensible et, somme toute, plus proche de Couperin. On lui doit cinq

livres de pièces pour une ou deux violes (1719-1748).

Pour achever ce tour d'horizon des instruments à archet en voie de disparition à l'époque classique, il faudrait citer la viole d'amour, jouée seulement en solo, pourvue de cordes sympathiques vibrant par résonance, et la trompette marine, sorte de contrebasse très étroite à 1, 2 ou 3 cordes, pour laquelle un virtuose du nom de Prin (vers 1650-après 1742) écrivit des concerts avec hautbois et basse.

Le luth

On a peine à imaginer la véritable fascination que le luth a exercée sur ses fidèles au XVII^e^ siècle. Les descriptions des contemporains montrent des auditoires subjugués par les virtuoses et passant, au gré de ces derniers, de l'abattement le plus mélancolique à l'allégresse la plus vive — ce qui, notons-le, prouve que l'envoûtement suscité par la musique n'est pas chose récente ; il est vrai qu'on a parlé, à ce propos, de pré-romantisme... Peut-être n'est-ce pas une simple coïncidence, en effet, que, précisément au moment du triomphe du classicisme, se soit effectué l'effacement du luth devant le clavecin, plus précis, plus brillant, mais moins « sensible ».

L'âge d'or des luthistes s'est ouvert avec le XVI^e^ siècle. A partir des premières publications de Petrucci à Venise (1507), l'Italie a tenu la tête du mouvement. L'école anglaise s'épanouit magnifiquement dans les décades qui entourent 1600 ; c'est peut-être en partie sous l'influence de John Dowland († 1626) que nos luthistes ont adopté ce ton élégiaque, cette mélancolie délicate qui séduisaient si fort nos précieux. Aux alentours de 1620,

l'école française conquiert une suprématie indiscutée. Le luth pénètre dans tous les milieux. Soliste prestigieux, susceptible de se joindre à ses semblables en concerts harmonieux, il peut aussi accompagner la voix et l'air de cour requiert son soutien, de préférence à tout autre. Il est prouvé que, dès 1617, il réalise la basse continue, mais, par la suite, on préférera pour cela le *théorbe*, plus grave (1). En somme, les usages du luth sont ceux du clavecin (ou aujourd'hui du piano) ; ses inconvénients sont la difficulté de son accord, la fragilité de ses cordes, son peu de sonorité et aussi l'emploi d'une notation spéciale, la *tablature*. Perrine, en 1679, pourra bien proposer une *Méthode nouvelle pour apprendre à toucher le luth sur les notes de la musique*, il n'empêchera pas le clavecin de détrôner définitivement son rival au cours des décades suivantes, non sans s'en être approprié maintes formules caractéristiques.

Le luth utilisé au XVII^e siècle comporte six cordes principales tendues sur un manche divisé par des frettes. La chanterelle seule est simple ; les autres cordes sont doubles et portent le nom de *chœurs*. L'accord, très variable, est souvent, du grave à l'aigu, *la*, *ré*, *sol*, *si*, *mi*, *la*. Le grave est complété par un certain nombre de chœurs (cinq pour le luth à onze cordes), pincés à vide et accordés diatoniquement. Avant l'emploi des cordes filées (fin XVII^e), la longueur de ces cordes graves exige souvent la présence d'un manche secondaire plus long : on a alors le *luth théorbé* ou l'*archiluth*.

Les luthistes

L'évolution du style et des formes nous conduira à distinguer quatre générations de luthistes. Une première période va de 1600 à 1620 environ. Les

(1) Cf. A. VERCHALY, la tablature dans les recueils français pour chant et luth, in *le Luth et sa musique*, C.N.R.S., 1958.

œuvres de cette époque nous sont conservées en de précieuses anthologies où les danses, proches encore de l'usage chorégraphique, sont groupées par genres, sans indication de l'ordre suivant lequel il convient de les jouer. Les compositeurs agissent en ordre dispersé : on ne peut pas encore parler d'école proprement dite. *Le Trésor d'Orphée*, d'Antoine Francisque, date de 1600. Beaucoup de branles d'allure populaire y gardent des rythmes nets et affirmés, tandis qu'une ornementation abondante tend déjà à styliser d'autres danses. Des préludes, des fantaisies, deux transcriptions *(Suzanne un jour*, de Lassus, *la Cassandre)* complètent ce recueil de 71 pièces. Le bisontin Jean-Baptiste Bésard joint à ses propres compositions, caractérisées « par la fréquence des rythmes cahotés et par le déchaînement des coloratures » (1), une vaste anthologie de la musique de luth du temps dans ses deux recueils : *Thesaurus harmonicus* (Cologne, 1603) et *Novus Partus* (Augsbourg, 1617) ; le premier fait figurer, à côté des pièces instrumentales, des airs de cour, et le second renferme des pièces à 1, 2 et 3 luths. La tablature de Robert Ballard (vers 1611) présente l'intérêt de contenir, outre les danses, des « entrées » de ballets de cour. On relève dans *le Secret des Muses* (Amsterdam, 1615-Paris, 1618) de Nicolas Valet des pièces destinées à des ensembles de luths, répartis en *superius*, *contra*, *tenor* et *bassus*.

La deuxième génération, qui règne approximativement de 1620 à 1645, affine l'écriture du luth et apporte d'intéressantes innovations. La stylisation des danses progresse ; l'allemande, qui ne se danse plus, se prête admirablement, avec son ample

(1) De La Laurencie, *les Luthistes*.

carrure et son tempo modéré, à une écriture fouillée : *l'Harmonie universelle* en conserve deux beaux exemples, dus à des luthistes réputés : René Mézangeau († vers 1639) et François Chancy († vers 1656). Cette période est dominée par Ennemond Gaultier, dit Le Vieux ou Gaultier de Lyon (vers 1575-1651). Valet de chambre de Marie de Médicis, il forme des élèves qui sont à l'origine de l' « école de Paris ». Comme ses contemporains, il n'a pas publié de tablature et ses pièces sont disséminées en divers recueils. Parfois spirituel, voire comique, il « excelle dans le genre triste » *(les Larmes, le Testament du vieux Gaultier)* et crée le *tombeau*, qui renouvelle la tradition des « déplorations » polyphoniques *(Tombeau de Mézangeau)*. Il imite en ses chaconnes les « grounds » anglais.

La troisième génération (1650-1670) porte l'art du luth à son plein épanouissement. Elle adopte le cadre de la suite, recherche les tonalités nouvelles, impose l'usage des grands préludes non mesurés. Son chef de file est Denis Gaultier, dit Le Jeune ou Gaultier de Paris (vers 1603-1672), cousin du précédent, maître réputé qui achève de donner à l'école de Paris sa physionomie particulière. Ses *Pièces de luth sur trois différents modes nouveaux* ont été publiées en 1669, tandis que *la Rhétorique des Dieux* est demeurée manuscrite. Ses préludes non mesurés « étalent de longues lignes flottantes qui errent comme torturées par le remords, ou qui expriment un indicible sentiment de rêverie » (La Laurencie). Il reprend la tradition de la *fantaisie*. Il impose à ses suites un dispositif qui, avec de nombreuses variantes, se schématise ainsi : prélude, pavane, série de courantes avec doubles, sarabande ou gigue. A ses côtés, les Dubut, les Du Faut, Germain Pinel († 1661) cultivent avec succès le prélude

rêveur, fantaisiste, riche en libres inventions harmoniques. Pinel, en réintégrant le style récitatif dans la musique pour luth, ouvre la voie à ses successeurs.

La dernière génération (1670-1700) est celle d'une ultime apothéose. L'écriture se fait plus largement mélodique et se met au service de l'expression psychologique. L'influence italienne s'exerce indiscutablement sur les Gallot et sur Mouton. Jacques Gallot, dit Le Vieux ou Gallot de Paris († vers 1690), publie après 1672 des *Pièces de luth sur les différents modes ;* le menuet y fait son apparition. Il se souvient de Monteverde dans le *Tombeau de M. le Prince* (1686) et fait présager les plus beaux airs de Rameau dans le *Tombeau des Muses* (1). S'il imite Gallot dans le *Tombeau de Mme de Fontange* (1681), Charles Mouton (1626-vers 1699), le dernier des grands luthistes, va beaucoup plus loin que lui dans la peinture des caractères. Denys Gaultier, déjà, avait pourvu de titres nombre de ses pièces ; mais pour lui, comme pour Gallot, comme pour le claveciniste Chambonnières, ces titres semblent n'être parfois que des sobriquets commodes. Mouton au contraire ouvre la voie à François Couperin dans l'art des correspondances subtiles qui permettent à la musique d'évoquer avec précision sans tomber dans l'imitation puérile.

Si Robert de Visée (vers 1650-vers 1725) pince en virtuose le théorbe (*Pièces de théorbe et de luth mises en partition*, 1716), il est avant tout un grand guitariste. Son maître, l'Italien Francisque Corbette, avait dédié à Louis XIV un des volumes de sa *Guitare royale* (1670-1673). Lui-même est ordinaire

(1) Cf. M. Rollin, le « Tombeau » chez les luthistes, *XVII^e siècle*, n^os 21-22.

de la Chambre du roi auquel il fait hommage du premier de ses trois livres de guitare (1682-1689). Il n'ignore pas les limites de son instrument, qui pèche surtout par le manque de basses, mais il parvient cependant, à force de prouesses techniques, à le faire sonner avec une plénitude étonnante : il éprouve d'ailleurs le besoin d'avertir les amateurs que s'il s'écarte parfois des règles, « c'est l'instrument qui le veut et il faut satisfaire l'oreille préalablement à tout ». François Campion, théorbiste de l'Opéra de 1703 à 1713, a laissé un recueil manuscrit de pièces de guitare. A partir de 1720, luths, théorbes et guitares sont relégués dans le même oubli. La guitare, il est vrai, connaîtra un regain de faveur à la fin du siècle, mais les arrangements qu'on lui destinera alors stagneront dans une affligeante médiocrité. Elle sera d'ailleurs concurrencée par la harpe, qui bénéficiera, à partir de 1760, d'une littérature originale.

Chapitre X

L'ORGUE ET LE CLAVECIN

Le XVI^e siècle n'avait guère distingué la littérature de l'orgue de celle destinée au clavecin. C'est seulement en 1593 qu'un traité — *Il Transilvano* de Diruta — cherche à tracer les limites de l'une et de l'autre. Jusqu'à la fin du XVIII^e siècle, les mêmes artistes toucheront les deux instruments ; il faudra que le piano-forte s'impose pour que l'organiste s'isole en sa tribune. Comment s'étonner, dès lors, si certaines tournures, certaines formules, passent facilement d'un clavier à un autre ? Mais les éléments de dissociation ne manquent pas. Hormis la similitude des claviers, l'orgue et le clavecin ne se ressemblent guère. Le premier, lent à répondre aux sollicitations d'un lourd mécanisme, est capable de tenir indéfiniment les sons ; une immense variété de timbres et l'adjonction d'un pédalier lui permettent d'isoler les voix d'une dense polyphonie. Le second, doué de légèreté et de précision, est capable d'exécuter les traits les plus volubiles, mais ses sons restent cours si une ornementation abondante ne vient en prolonger la vibration. Le clavecin, qui entend supplanter le luth, s'inspire de son écriture brisée, syncopée, affouillée ; une sobriété compatible avec la dignité de son rôle liturgique sied mieux à l'orgue : pour ne l'avoir pas compris, Daquin ou Balbastre l'entraîneront dans la décadence. Jamais, peut-être, l'opposition des deux styles n'aura été si tranchée qu'entre les deux fondateurs de l'école classique : l'organiste Titelouze, austère polyphoniste, et le claveciniste Chambonnières, tout enivré des rythmes de la danse.

L'orgue (1)

C'est en partie aux progrès de la facture que l'école d'orgue du XVII^e siècle doit son éclat. Les facteurs de la première moitié du siècle parviennent à réaliser un équilibre parfait

(1) Cf. N. Dufourcq, *l'Orgue*, 2^e édit., 1958 (« Que sais-je ? »), et surtout, du même auteur, *la Musique d'orgue française de Jehan Titelouze à Jehan Alain*, 2^e éd., 1949.

entre les *jeux de fond* et les *mutations*, dont la réunion forme le *Plein-Jeu*, puissant, aéré, scintillant. Aux deux claviers principaux de *Grand-Orgue* et de *Positif* s'adjoint le *Récit*, destiné à mettre en relief les mélodies. Le pédalier, avec ses jeux de huit pieds, peut isoler une teneur *(taille)*. Quelques *anches* complètent un ensemble qui comporte souvent trente jeux et dont le maniement suppose un art très particulier, celui de la *registration*.

On peut distinguer trois grandes périodes dans l'histoire de la musique d'orgue française classique. La première, qui va de 1610 à 1660, est désignée par N. Dufourcq comme « l'apogée de la polyphonie instrumentale et de l'orgue liturgique ». La seconde (1660-1715) réussit à concilier l'écriture traditionnelle avec un style nouveau, plus concertant ; elle voit éclore l'œuvre des maîtres, Couperin, Grigny. La dernière va des environs de 1715 à la Révolution ; c'est celle des « organistes des grâces » et, bientôt, de la décadence.

Jehan Titelouze (1563-1633) ouvre et domine la première période. Organiste de la cathédrale de Rouen dès 1685, cet ecclésiastique s'intéresse vivement à la théorie de son art : ses préfaces et sa correspondance avec Mersenne le prouvent. Ses deux recueils, *Hymnes... avec les fugues et recherches sur leur plain-chant* (1623) et *Magnificat... suivant les huit tons de l'Eglise* (1626) révèlent un savant polyphoniste qui utilise tous les artifices du contrepoint. Ses « recherches » sont l'équivalent des *ricercari* italiens. Tantôt il fragmente son *cantus firmus* liturgique en épisodes symétriques (c'est le « choral figuré » de Bach), tantôt il le fait sonner à la pédale *(Pleins-Jeux)*, ailleurs il veille à ne pas interrompre le souple écoulement des mélodies superposées. S'il reste fermé, comme Du Caurroy, à la tonalité moderne et, comme lui, s'abstient de moduler, il ne craint pas d'user de dissonances

comme, dit-il, un peintre « use d'ombrages en son tableau » et il s'attache à varier les rythmes. Une écriture élégante et réfléchie, une grandeur qui ne se départit jamais d'une certaine gravité, telles sont les caractéristiques de son œuvre.

Douze duos et une fantaisie pleine de verve, écrits à titre d'exemples pour *l'Harmonie universelle*, sont tout ce qui nous reste de Charles Racquet, organiste de N.-D. de Paris. Plus tardif, le livre de *Fugues et Caprices* (1660) de François Roberday s'adresse aux violes aussi bien qu'à l'orgue. Roberday a subi l'influence de Frescobaldi et de Froberger ; une mélodie expressive et un sentiment très poétique vivifient la technique de ce dernier représentant de la tradition polyphonique.

Aux alentours de 1660, un goût nouveau transforme la musique d'orgue. La monodie accompagnée s'introduit sous la forme de *récits* (récits de nazard, cromorne en taille, basses de trompette...). Si la suite de danse s'adapte mal à l'usage liturgique, son influence amène les compositeurs à varier les dispositifs, à rechercher les contrastes (duos, trios, dialogues, pleins jeux, grands jeux...). Les rythmes saccadés et les accords pompeux de Lully rejoignent les chromatismes douloureux des Italiens : comme on pouvait s'y attendre, cette évolution n'est pas indépendante des grands courants musicaux de l'époque. Louis Couperin, Nivers, Lebègue, sont, directement ou non, disciples de Chambonnières : c'est dire que le clavecin leur est familier et qu'on ne devra pas s'étonner s'ils saupoudrent d'ornements leurs compositions. Jusqu'à une époque toute récente, on était en droit d'estimer que Louis Couperin, claveciniste avant tout, avait engagé l'orgue dans la voie de la musique de concert (*Fantaisie* en basse de trompette, *Duo*). La découverte, en Angleterre, d'un important manuscrit, vient de

révéler l'existence de nombreuses pièces contrapuntiques et liturgiques à travers lesquelles Couperin apparaît comme l'héritier de Titelouze. La publication de ce manuscrit (propriété de M. Guy Holdham) permettra seule de préciser le rôle — de premier plan, sans aucun doute — que le compositeur a joué dans l'évolution musicale de son temps.

Guillaume-Gabriel Nivers (trois livres d'orgue, 1665 à 1675) s'efforce d'imiter les inflexions de la voix humaine dans ses récits, mais ne parvient pas à faire oublier, à force d'amabilité, le peu de substance de ses œuvres. Son collègue à la chapelle (1), Nicolas Lebègue (1631-1702), est de plus d'envergure. Ses trois livres d'orgue exploitent systématiquement, pour la première fois, les nouvelles formes : à celles que nous avons déjà citées s'ajoutent les « grandes offertoires », les *simphonies* en forme d'ouvertures, les *noëls*, les pièces en *écho*... Grand virtuose, Lebègue est un coloriste qui s'attache au choix des registrations. S'il n'est pas un compositeur de génie, « il a des idées et, par là même, en donne aux autres » (Dufourcq). Son exemple entraîne ses émules. Nicolas Gigault (*noëls* variés pour l'orgue, le clavecin ou les instruments, 1683, livre d'orgue, 1685) réussit une ou deux belles fugues, enchaîne quelques savoureuses dissonances, mais sombre trop souvent dans la platitude. André Raison (deux livres, 1688-1714) brille plus par les registrations plaisantes que par la profondeur de la pensée. Gilles Jullien (livre d'orgue, 1689) organiste de la cathédrale de Chartres et Jacques Boyvin (deux livres, 1689-1700), titulaire de celle de Rouen, transplantent en province les innovations de Lebègue.

Le style nouveau est désormais bien établi ; on pourrait craindre qu'il ne soit que le véhicule brillant d'une pensée superficielle. Couperin et Grigny vont prouver qu'il est susceptible de profondeur. Les *Pièces d'orgue consistantes en deux Messes, l'Une à l'usage ordinaire des Paroisses Pour les Festes*

(1) En 1678, un concours attribue les places d'organiste de la chapelle royale, par « quartiers » (trimestres), à Lebègue, Buterne, Nivers et Thomelin. A la mort de Jacques Thomelin (1693), François Couperin, son élève, obtiendra sa place.

Solemnelles. L'Autre propre pour les Couvents de Religieux et Religieuses. Composées par F. Couperin, Sr. de Croüilly, organiste de Saint-Gervais, datent de 1690 : l'auteur a vingt-deux ans. La longue évolution qui le conduira à *l'Impériale*, au quatrième livre de clavecin, aux suites pour violes, commence à peine, mais son livre d'orgue se distingue déjà par la justesse du sentiment, la sûreté de l'écriture, la beauté des thèmes, la continuité des développements. Chaque messe contient 21 pièces. Les polyphonies basées sur le plain-chant voisinent avec les récits, les dialogues : Couperin ne succombe pas aux séductions de la musique profane. Les volutes même de son délicat « récit de tierce en taille » sont riches de ferveur et annoncent les *Leçons de Ténèbres*. *L'Offertoire sur les Grands Jeux* de la *Messe des Paroisses* est « la plus large fresque de toute notre musique d'orgue ancienne ». Nicolas de Grigny (1672-1703) est organiste de Saint-Denis, puis de la cathédrale de Reims. Son *Premier Livre d'orgue*, qui contient « une messe et les hymnes des principalles festes de l'année » paraît en 1699 et sera réédité en 1711. Entre temps, Bach l'aura intégralement recopié de sa main : c'est en effet qu'il est d'une qualité exceptionnelle et fait de son auteur « le plus grand classique de l'orgue au temps de Louis XIV ». Grigny a retenu la leçon de Titelouze, mais sa science du contrepoint (il écrit parfois à cinq voix) va plus loin que celle du maître de Rouen et les développements de ses fugues ont plus de continuité. Disciple de Lebègue, il ne lui est pas inférieur par la virtuosité, mais il le dépasse infiniment par la qualité de l'invention et la vie intérieure. Proche de Couperin — tel duo reprend le motif même de la gigue de *l'Offertoire sur les Grands Jeux* — il dépouille, plus encore peut-être,

son art de toute concession mondaine et montre autant de sens liturgique que de ferveur religieuse. Un admirable *Récit de tierce en taille*, un *Offertoire sur les Grands Jeux* du IIIe ton, un troisième verset du *Pange lingua* dont « le plain-chant orné s'apparente aux plus émouvants chorals de Bach », un robuste *Point d'orgue*, jalonnent une cinquantaine de pièces où l'on ne découvre guère de faiblesses.

Pendant la première décade du XVIIIe siècle, l'exemple de Couperin et de Grigny porte ses fruits. Marchand et Clérambault restent fidèles à la tradition. Rival de Couperin au service du roi, Louis Marchand (1669-1732) laisse cinq livres d'un intérêt plus grand que sa dérobade devant Bach à Dresde (1717) ne pourrait le laisser supposer. Une technique brillante (double-pédale) et du panache n'excluent pas la rêverie et les harmonies raffinées. Son influence s'exerce sur Gaspard Corrette (*Messe du VIIIe ton*, 1703,) Guilain (*Suites*, 1706) et surtout Du Mage, dont le livre d'orgue (1708) évoque souvent les grandes pages de Couperin. Louis-Nicolas Clérambault, dans son livre dédié à Raison (après 1713), ne semble guère pénétré du caractère sacré de son instrument, mais n'ose pas abandonner les cadres classiques.

La génération suivante n'aura plus les mêmes scrupules. L'orgue connaît une désaffection croissante. Pour tenter d'y remédier, les virtuoses introduisent de plus en plus au temple l'esthétique du concert et la volubilité du clavecin, tandis que les facteurs multiplient les claviers *(écho)* et les jeux puissants *(trompettes)* ou pastoraux *(hautbois, musette)*. Les grands maîtres abandonnent l'orgue : Couperin, organiste de la chapelle, n'écrira plus pour son instrument, et Rameau, titulaire pourtant de nombreuses tribunes, ne lui destinera jamais une page.... François d'Agincourt, Antoine Dornel, Nicolas Siret se réclament de Couperin, mais c'est le claveciniste qu'ils imitent et non l'organiste. Jean-François Dandrieu, dont le livre d'orgue ne paraîtra qu'en 1739, un an après sa mort, touche tous les genres et il est capable d'écrire aussi bien des offertoires en forme de prélude et fugue que des duos pétillants ou des « musettes » rustiques. Les *noëls* variés se prêtent à tous les artifices faciles de la virtuosité et du coloris instrumental : ils feront les délices de Pierre Dandrieu (oncle du précédent), du célèbre Louis-Claude d'Aquin, de Claude Balbastre ; ce dernier se taille une grande réputation

au Concert spirituel en exécutant à l'orgue les ouvertures de Rameau *(Pygmalion)*. Armand-Louis Couperin et J.-J. Beauvarlet-Charpentier pourront bien encore écrire des fugues vides de substance, ils n'empêcheront pas la musique d'orgue de tomber dans la décadence. C'est l'époque où Michel Corrette imite l'orage « en mettant sur la dernière octave des pédales de trompette et de bombarde une planche que le pied baisse à volonté » (!). A partir de la Révolution — et mis à part le cas d'un isolé, Boëly —, la médiocrité, l'indigence, la platitude seront la règle jusqu'à ce que César Frank, aux alentours de 1860, suscite la renaissance de l'école française d'orgue.

Le clavecin

La facture du clavecin, comme celle de l'orgue, atteint dans les dernières décades du XVI^e^ siècle son point d'équilibre ; elle doit beaucoup à la dynastie des Rückers d'Anvers, mais les artisans parisiens, les Denis au XVII^e^ siècle, les Blanchet et les Taskin au XVIII^e^ créent également d'admirables instruments. Dès le début de l'époque classique, les clavecins ont deux claviers, plusieurs jeux (4, 8 et quelquefois 16 pieds) appelés par des registres et ils bénéficient d'une étendue de quatre octaves, d'*ut*$_1$ en *ut*$_5$, prolongée souvent de quelques degrés dans le grave par le « ravalement ». Le XVIII^e^ siècle gagnera une quarte dans l'aigu, remplacera en tout ou en partie les registres par des pédales et utilisera le cuir — et non plus seulement les plumes de corbeau — pour les becs des sautereaux. Le « tempérament égal » s'impose définitivement à l'époque de Couperin et de Rameau et permet l'emploi des tons les plus « outrés ».

La musique de clavecin à l'époque classique ne présente pas une évolution exactement parallèle à celle de l'orgue (1). Commençant plus tardivement, elle ne voit paraître qu'un nombre restreint de compositions au XVII^e^ siècle. La première décade du XVIII^e^ siècle est au contraire extrêmement féconde en œuvres de qualité, marquées par un italianisme tempéré. La période qui va de 1710 aux

(1) Cf. A. PIRRO, *les Clavecinistes*, et N. DUFOURCQ, *le Clavecin* (« Que sais-je ?»).

alentours de 1740 et assiste au déclin de la musique d'orgue est au contraire l'apogée de la littérature de clavecin grâce à deux génies qui la dominent de très haut : Couperin et Rameau.

L'histoire du clavecin au XVII^e siècle se réduit à celle de Chambonnières et de ses disciples, parmi lesquels un seul est de grande envergure : Louis Couperin. Sur ce que jouaient les clavecinistes pendant les premières décades du siècle, nous sommes réduits à des conjectures. Peut-être interprétaient-ils certaines fantaisies contrapuntiques, mieux adaptées cependant à l'orgue ou aux « instruments », ou quelques transcriptions de musique vocale, d'un style déjà désuet. Sûrement, ils « battaient » de nombreuses danceries : sur ce point les témoignages abondent. Le répertoire du luth a dû être mis plus d'une fois à contribution : en tout cas son écriture si particulière, ses accords arpégés, ses ornements délicats, son art de suggérer un contrepoint par de simples allusions, vont s'intégrer si étroitement au style du clavecin qu'ils distingueront nettement l'école française de ses rivales. Tous ces courants, écriture contrapuntique, influence du luth, structures et rythmes de danses, se retrouvent chez Jacques Champion de Chambonnières (1602-1672), qui succède en 1738 à son père, Jacques Champion, épinette de la chambre du roi, et entreprend peut-être dès lors la composition de ses pièces de clavecin, publiées tardivement, en 1670. Malgré l'intérêt d'une *Gigue où il y a un canon* ou la grâce mélodique d'une *Courante de Madame*, il est évident que l'artiste, qui s'honore de danser dans les ballets de cour, accorde tous ses soins au rythme. « On dirait l'œuvre d'un maître de ballet » (Dufourcq). Il trousse des gigues, voltes, brusques, canaries, avec une légèreté à laquelle les luthistes ne nous

avaient point habitués ; mais une « juste cadence » lui paraît capable de suppléer à tout développement : trop de pièces lancées par un motif bien frappé se terminent de façon banale. Les titres dont il pare ses morceaux, quand ils ne sont pas une dédicace — *la Reine* — rappellent beaucoup plus les sobriquets utilisés par les baladins (1) *(la Verdinguette)* qu'ils n'annoncent des tableaux psychologiques.

Alors que Chambonnières imite les luthistes de l'extérieur et non sans sécheresse, Louis Couperin (vers 1626-1661), oncle de François Couperin Le Grand, fait siens leur pouvoir expressif, leurs harmonies raffinées, leurs préludes vaporeux ; adoptant leur « ton de la chèvre » et leur style brisé, il édifie un des sommets de la littérature de clavecin : la *Pavane en fa dièze* mineur ; imitant ce jeu des suspensions qui ne frappe, dans une quadruple polyphonie, qu'une note à la fois, il donne avec le *Tombeau de M. de Blanc-Rocher* le modèle d'une écriture que son neveu portera à la perfection. C'est en manuscrit que les pièces de Louis Couperin sont parvenues jusqu'à nous. Plusieurs grands préludes non mesurés, interrompus quelquefois par des épisodes de style rigoureux, y tiennent la même place que les *toccate* dans les recueils italiens : pièces indissociables de l'instrument pour lequel elles ont été conçues et où nulle contrainte ne bride les élans de l'artiste. A côté de nombreuses danses, tour à tour élégiaques ou pétillantes, il convient de réserver une place à part aux chaconnes en rondeau, dont plusieurs sont hors de pair ; Couperin traite le refrain dans le grave, avec des harmonies pleines

(1) L'usage de « baptiser » les danses remonte au moins au XV^e^ siècle.

et audacieuses (il commence plusieurs pièces par des dissonances... on a prétendu que Beethoven, le premier, l'avait osé !) et varie les couplets en les plaçant dans des tessitures plus élevées et en les chargeant de valeurs brèves.

On ne conserve qu'un très petit nombre de pièces de l'élève préféré de Chambonnières : Hardel. Au clavecin comme à l'orgue, Lebègue (deux livres, 1676-1677) est un organisateur : il impose à la *suite* un cadre bien défini, suivant en cela l'initiative du luthiste Denys Gaultier. Les 60 *Pièces de clavecin* (1689) de Jean-Henri d'Anglebert, à l'exclusion d'un grand prélude orné, sont bien dépourvues d'invention ; l'auteur a jugé bon de leur donner plus d'attrait en y incluant des transcriptions de Lully.

A partir de 1700, l'influence du luth se fait de moins en moins sentir — encore que François Couperin lui doive quelques-unes de ses plus étonnantes trouvailles. En revanche, celle de la musique italienne est d'autant plus profonde que beaucoup de clavecinistes sont également des compositeurs de sonates. Entre 1700 et 1710 paraissent un assez grand nombre de recueils dignes d'intérêt. J.-N. Geoffroy (avant 1700) et Gaspard Le Roux (1705) restent fidèles aux exemples de Lebègue ; le second donne de ses pièces des versions en trio et pour deux clavecins. Louis Marchand (deux livres, 1699-1703) se révèle au clavecin mélodiste gracieux et habile harmoniste. Clérambault et Pierre Dandrieu juxtaposent, plutôt qu'ils ne les fondent, les goûts français et italiens. Elisabeth Jacquet de La Guerre, à travers les douze pièces qui composent son recueil (1707), révèle un sens du développement, une curiosité dans les modulations, une habileté dans les variations qui doivent beaucoup à sa pratique de la sonate. Charles Dieupart, émigré en Angleterre, autorise à jouer ses six *Suites de clavecin* (avant 1702) avec violon, flûte, basse de viole et archiluth : c'est que des mélodies très inspirées de Corelli — malgré la présence d'ouvertures lullystes — demandent des sons plus soutenus que ceux du clavecin.

« Cet instrument a ses propriétés comme le violon a les siennes » va répondre François Couperin (1668-1733). Un de ses plus beaux titres de gloire n'est-il pas, ayant perçu toutes les ressources mais aussi les limites du clavecin, d'avoir créé une œuvre

génialement adaptée à l'instrument dont il s'est fait le poète ? Ses quatre livres datent de 1713, 1717, 1722 et 1730. Il faut y ajouter *l'Art de toucher le clavecin* (1716) qui, avec les Préfaces, nous renseigne assez bien sur la pensée du compositeur ; huit admirables préludes y sont annexés. A travers les quatre livres se manifeste une évolution sensible : il serait vain de tenter en quelques lignes d'en suivre les méandres et nous nous contenterons d'en dégager les faits les plus saillants en nous permettant de renvoyer aux excellentes études qui en ont été faites (1). L'*Ordre* — ainsi Couperin appelle-t-il la suite —, simple collection de pièces dans le premier livre, se concentre et acquiert dans les trois suivants une unité profonde. Les tonalités sont beaucoup plus variées que chez ses contemporains : un ordre est tout entier en *fa* dièze, d'autres utilisent trois tons voisins... Le premier livre n'évite pas une certaine disparate entre les pièces de facture italienne, très travaillées, souvent surchargées d'ornements, et les petites bluettes, un peu faciles. Dans les recueils suivants, les « goûts » tendent à se fondre au profit d'une sobriété plus grande et le quatrième livre évoque Bach bien plus que Froberger ou Lully. Sauf dans le dernier livre, où l'influence de Rameau et peut-être de Scarlatti se manifeste par l'emploi de plus grands intervalles (*l'Anguille* est construite sur un vrai thème de concerto), l'abondance et la minutie de l'ornementation ne doivent pas dissimuler la simplicité profondément classique d'une mélodie qui se meut le plus souvent par degrés conjoints. Dès le premier livre, l'harmonie est très audacieuse, mais les dis-

(1) Cf. notamment W. MELLERS, *F. C. and the French classical tradition*, London, 1950, et P. CITRON, *Couperin*, 1956.

sonances se glissent, presque furtivement, à travers les arpèges ; dans le quatrième, en revanche, Couperin n'hésite pas à frapper des agrégats acidulés à la manière des « accaciature » de Scarlatti : *l'Arlequine* n'est-elle pas toute proche de Ravel ? Le chromatisme étend son action : il gagne toutes les parties dans *la Couperin* dont quelques mesures sont très schumanniennes, tandis qu'il déroute le sens tonal dans *la Mystérieuse*. La tessiture que Couperin utilise va du sol_0 au $ré_4$, mais il aime restreindre son ambitus : pièces tout entières dans l'aigu, le médium ou surtout le grave *(les Barricades mystérieuses, l'Attendrissante...)*. La technique des *pièces croisées* lui permet même d'enchevêtrer plus étroitement les deux ou trois voix dont il se contente le plus souvent. Les suspensions concertées du style luthé lui fournissent quelques-unes de ses meilleures inspirations : n'a-t-il pas placé *les Idées heureuses* sous sa main en posant pour le peintre Bouys ? A la forme binaire traditionnelle, Couperin joint le *rondeau*, que ses devanciers n'avaient pas ignoré, mais dont il fait un emploi très nouveau et très général, sauf dans le dernier livre où il tend à disparaître. Les danses traditionnelles, fréquentes dans le premier livre, forment encore, dans le second, la base du 8e ordre en *si* mineur, l'un des plus beaux, dominé par l'extraordinaire et violente *Passacaille*. Mais elles s'effacent de plus en plus, car Couperin veut peindre : « J'ai toujours eu un objet en composant toutes ces pièces ; des occasions différentes me l'ont fourni. Ainsi les titres répondent aux idées que j'ai eues... » Jamais il ne tombe dans le ridicule d'un pseudo-réalisme, même lorsqu'il pastiche *le Réveille-matin* ; il connaît La Fontaine comme La Bruyère et son horizon ne se limite pas aux portraits *(la Conti)*,

aux sentiments *(les Regrets)*, aux caractères *(l'Artiste)* : il peint aussi la nature *(les Vergers fleuris)*, les eaux *(les Ondes)*, les oiseaux (14e ordre). Parfois il édifie de véritables cycles *(les Folies françaises)* ; ailleurs le burlesque le séduit *(le Croc en jambe)* mais toujours avec une sorte de tendresse intérieure, voilée d'ironie. « J'avoueray de bonne foy que j'ayme beaucoup mieux ce qui me touche que ce qui me surprend », voilà sa profession de foi. Schumann, Chopin : W. Landowska, Dufourcq, Mellers, Citron ont tour à tour évoqué ces noms. C'est qu'en effet, Couperin est un grand poète du clavier, le grand poète du clavecin...

Rameau a quinze ans de plus que Couperin ; il appartient déjà à une autre génération, mais la publication de son œuvre est parallèle à celle de son aîné. Beaucoup moins importante en quantité, elle s'oriente, par son esprit, vers d'autres cieux. L'ornementation ne joue plus qu'un rôle secondaire, les procédés d'écriture s'apparentent davantage à ceux de Scarlatti et des sonatistes, la puissance et la clarté paraissent préférées au chatoiement et à l'équivoque. Il serait faux pourtant d'opposer Rameau, pure intelligence à Couperin, pure sensibilité. « Au même titre que Rameau, Couperin est fils de Descartes. Et Rameau sait peindre avec autant de charme que Watteau » (Dufourcq). Le *Premier Livre* (1706) ne laisse guère pressentir le génie de son auteur, sauf peut-être en un grand prélude, proche de Marchand par les détails d'écriture, mais édifié avec un tout autre sens de l'architecture. Les *Pièces de clavecin* de 1724 sont précédées d'une « méthode pour la méchanique des doigts » où Rameau préconise l'emploi du pouce. Si les pièces sont groupées par tonalités *(mi, ré)*, il s'en faut de beaucoup qu'elles s'organisent réellement en

suites. Quelques-unes *(Allemande, Courante)* ressortissent encore à l'esthétique du premier livre. D'autres, élégiaques *(les Tendres Plaintes)* ou volubiles *(le Rappel des Oiseaux)* sont marquées par l'influence de Couperin, à laquelle est due peut-être l'abondance des *rondeaux*. Mais certaines représentent un apport totalement neuf à la littérature du clavecin. *Les Cyclopes*, bien qu'intitulés « rondeau », s'apparentent en fait par l'esprit au grand allegro de sonate et par la forme au rondeau-sonate de Mozart. Par l'écriture, ils débordent le cadre de l'instrument : on pourrait croire que les figurations arpégées de la basse, largement espacées et supposant une technique accomplie du passage du pouce, sont destinées, déjà, au *piano-forte*. De fait, Rameau pense moins spécifiquement en claveciniste que Couperin ; que certaines pièces sonnent aussi bien au piano le prouve déjà ; que l'auteur lui-même en ait orchestré plusieurs pour ses opéras le confirme. Tel est le cas des *Niais de Sologne*, grande combinaison du rondeau et de la variation, repris dans *Dardanus*. Les *Nouvelles suites*, publiées entre 1726 et 1731, constituent un recueil d'une qualité exceptionnelle qui contient quelques-uns des sommets de l'œuvre de Rameau. En tête, nous aimerions placer la *Courante en la mineur* : la musique française ne nous avait guère habitués jusqu'alors à une telle continuité dans le développement, à une telle conjonction du « métier » et de la puissance expressive ; l'insistance du double saut de quarte à travers le flot majestueux des croches est une trouvaille absolument inoubliable. La *Gavotte* variée « se pousse du premier coup d'aile sur le même plan que Bach et Haendel ». *La Poule* est bien autre chose qu'une pittoresque évocation du cri de l'animal — si bien imité d'ailleurs ; ses

développements ont un caractère extrêmement dramatique — « terrific » dit même Girdlestone. *Les Sauvages*, qui reparaîtront avec soli, chœurs et orchestre dans *les Indes galantes*, *l'Enharmonique*, *l'Egyptienne*, l'*Allemande*, la *Sarabande*, mériteraient des analyses détaillées. En 1741, Rameau réduit pour le clavier cinq des *Pièces en concert* : la mélancolie les teinte. *La Dauphine* (1747) est plus inégale : désormais, le compositeur se voue entièrement à l'art dramatique. Mais il laisse derrière lui une œuvre assez grandiose pour pouvoir figurer en bonne place parmi ceux que N. Dufourcq appelle les « cinq » : Couperin, Rameau, Bach, Haendel, Scarlatti.

Les contemporains et successeurs de Couperin et de Rameau pâtissent, vis-à-vis des historiens, d'un tel voisinage. Tout n'est pourtant pas négligeable en leur production. Nicolas Siret (1719) prend Couperin pour modèle. D'Agincourt agit de même dans son livre de 1733 où il s'efforce avec succès de ne se « point écarter du beau chant ni de la vraie harmonie » *(la Couperin)*. Jean-François Dandrieu (trois livres, 1724 à 1734), avec plus de facilité peut-être, est plus superficiel, qu'il dépeigne *les Caractères de la Guerre* ou débite des variations selon un unique procédé (croches, triolets, doubles croches...). On en dirait autant de d'Aquin (1735) qui excelle dans le rondeau pittoresque *(le Coucou)*. Pierre Février (1734) compose des fugues à l'italienne ; Boismortier (1736), non sans mérite, se tourne vers Rameau. Cependant on trouve de moins en moins de musique dans les recueils qui se multiplient : Dornel (1731), de Mars, Bury, Guilain, Veras, Royer (1746), Du Phly, A.-L. Couperin, Foucquet (1751), Balbastre... Bien avant la Révolution, l'école française de clavecin a vécu. Les clavecinistes en vogue s'appellent maintenant Eckard, Schobert... Le piano-forte s'introduit entre 1760 et 1770. Tapray opposera encore les cordes pincées aux cordes frappées dans ses symphonies concertantes. Mais Séjan et bientôt Louis Adam, Méhul et Boieldieu se consacreront au nouvel instrument.

CHAPITRE XI

INSTRUMENTS A CORDES INSTRUMENTS A VENT

De la suite d'orchestre à la symphonie

Le violon, au XVI^e siècle, est l'instrument de la danse. Les ménétriers, qui sonnent des *danceries* dans les réunions populaires ou mondaines, se groupent en associations. Sur le même modèle se constitue la célèbre bande des Vingt-quatre Violons du roi : entendez par-là un orchestre à cordes complet, capable de jouer des pièces généralement à cinq parties au XVII^e siècle et plus souvent à quatre parties au XVIII^e. Une des fonctions principales de cet ensemble est d'exécuter les « entrées » des ballets ; cependant ses membres sont d'habiles musiciens, capables de composer eux-mêmes le répertoire de leur groupe et aussi d'improviser des « diminutions » brillantes sur les thèmes qui leur sont proposés. Les violons acquièrent dès lors assez de dignité pour aborder l'interprétation des fantaisies contrapuntiques, telle la belle œuvre d'Henry le Jeune que Mersenne nous a conservée, avec les diminutions réalisées en toutes notes. Il ne subsiste qu'une minime partie des suites qui composaient le répertoire des Vingt-quatre et il faut les chercher dans des recueils étrangers : la *Terpsichore* de Michael Praetorius (1612) pour l'époque d'Henri IV et le

manuscrit de Cassel, publié par J. Ecorcheville, dont les pièces datées s'échelonnent de 1650 à 1668. Cette seconde collection, qui ne comprend pas moins de vingt suites à 4 et 5 parties, comporte il est vrai des compositions d'artistes allemands (1). Mais un grand nombre est dû aux Parisiens Guillaume Dumanoir (1615-1697), « roi des violons », Michel Mazuel, cousin de Molière et compositeur de la musique des Vingt-quatre Violons de la Chambre (1654), l'Italien Lazzarini († 1653), cité par Mersenne comme un des meilleurs exécutants de la capitale et Bruslard (2), dont les compositions (*Bransles à 4 de M. Bruslard*, 1664) ont une souplesse mélodique et une plénitude sonore qui les placent au tout premier rang. Une polyphonie rudimentaire mais animée, une harmonie qui hésite entre la modalité et la tonalité, des frottements savoureux et un sens symphonique indéniable caractérisent ces suites qui conservent pour nos oreilles, malgré leurs archaïsmes, une réelle fraîcheur.

Tout ce répertoire disparaît rapidement à l'époque de Lully qui sollicite du roi la création d'une nouvelle bande, les Petits Violons du Cabinet, auxquels il interdit les fioritures improvisées et dont il obtient une précision, une élégance, une netteté qui font l'admiration de toute l'Europe : il n'est que de lire les Préfaces de Georg Muffat pour s'en convaincre.

Les instruments à vent, susceptibles de se grouper pour les exécutions en plein air, possèdent leur répertoire propre. A la cour, la Musique de la Grande Ecurie comprend douze trompettes, douze « grands hautbois » (il s'agit, bien entendu, d'une

(1) Cf. Christiane ENGELBRECHT, *Die Kasseler Hofkapelle im 17. Jahrhundert*, 1958.
(2) On ne sait duquel des deux frères Bruslard il s'agit (Jacques et Louis, morts tous deux en 1670).

famille instrumentale complète, des « dessus » aux basses), des hautbois du Poitou, fifres, tambourins et musettes. Le recueil de *Pièces de Trompettes et Timbales*, copié par Philidor en 1685, ne comprend pas moins de 250 pièces, généralement très courtes, de Lully, Delalande, Rebel, Philidor...

L'opéra de Lully apporte une double contribution au développement de la suite. Tout d'abord, en groupant de manière équilibrée les cordes et les vents, il instaure la formule de l'orchestre moderne et ouvre la voie aux recherches instrumentales. Ensuite, et surtout, en créant de nombreuses pièces non chorégraphiques, ouvertures, intermèdes, morceaux descriptifs — « tempêtes », « sommeils », etc. — il favorise la stylisation du genre et le développement de l'écriture symphonique. Toutes ces choses se trouvaient en germe, il est vrai, dans le ballet de cour, mais seul l'opéra leur assure un rayonnement suffisant pour qu'elles exercent une influence déterminante sur la suite. L'élément le plus caractéristique est l'*ouverture à la française*. Elle comprend un grave en valeurs pointées et un fugato rapide. Parfois — mais non pas généralement — un grave terminal apporte comme l'amplification d'une large cadence plagale : ce sera une innovation de Bach que de reprendre en conclusion les matériaux du thème initial, donnant ainsi une admirable symétrie à une forme où il se reconnaît, par ailleurs, débiteur de Lully (les harmonies mêmes des débuts de *Cadmus* et de la *Suite en ut majeur* coïncident). Conservée intacte dans l'opéra jusqu'à Rameau, l'ouverture lullyste étendra beaucoup plus loin, et jusque chez Beethoven, son influence. Les *Suites des Simphonies et Trio de M. de Lully* sont composées à peu près exclusivement d'extraits d'opéras. Les *Simphonies pour les soupers du roi*, de Dela-

lande, sont également tirées pour une part de ses ballets et divertissements, mais certaines sont originales. Les pièces non chorégraphiques y tiennent une grande place, spécialement dans les trois *Caprices*. En 1697 paraissent la *Sérénade ou Concert* de Montéclair et les *Simphonies de feu M. Gautier de Marseille*. De Marseille également est Desmazures, auteur de belles *Pièces de Simphonies à 4 parties* (1702) ; Parisien, en revanche, l'organiste Dornel, dont le *Livre de simphonies en trio* date de 1709. La première des deux *Suites de simphonies* (1729) de Mouret, avec trompettes, adopte un dispositif en quatre mouvements qui n'est pas très éloigné de celui de la future symphonie ; la seconde, au contraire, avec cors de chasse, reste fidèle à la formule traditionnelle : ouverture et danses. On doit au même auteur deux *Concerts de chambre* en trio (1734-1738) qui trouvent leur modèle dans les douze *Concerts de simphonie pour les violons, flûtes et hautbois* que Jacques Aubert publie de 1730 à 1737 et qu'imite également Et. Mangean (1735). Les suites de Jean-Ferry Rebel sont destinées à être dansées et peuvent être considérées comme l'ancêtre du ballet moderne ; *les Eléments* (1737) contiennent une audacieuse peinture du cahos. Bon nombre des suites dont nous venons de parler sont en trio ; cependant, dans bien des cas, des parties d'altos existaient, qui n'ont pas été publiées : il incombe aux réalisateurs modernes de les reconstituer, comme savaient le faire les copistes de l'époque classique.

C'est également en trio que se présentent les premières symphonies, au sens moderne de ce mot : composition orchestrale sur le plan de la sonate, en trois ou quatre mouvements. Guillemain montre le chemin avec ses *Six simphonies dans le goût italien* (1740). A partir de 1750, la nouvelle forme

s'impose définitivement ; les beaux *Concerts de simphonies à 4 parties* (1751) d'Antoine Dauvergne, avec leurs puissantes ouvertures lullystes et leurs *arias* au parfum prégluckiste, figurent parmi les derniers exemples de suites. L'instrumentation de la symphonie s'étoffe rapidement, avec les œuvres pour trois violons (entendez : trois *parties* de violons) et basse (Caraffe, Louis Aubert, l'abbé Le Fils, Talon), celles où le troisième violon peut être remplacé par l'alto (Simon, Miroglio) et celles surtout qui adoptent le moderne quatuor d'archets (Pinaire, Martin, Papavoine, Touchemoulin, Vachon, Lamoninary, Bailleux). Les instruments à vent s'introduisent — *ad libitum* d'abord — à l'imitation des compositions étrangères que révèlent le Concert spirituel et l'excellent orchestre du fermier général Le Riche de La Pouplinière. « L'œuvre de François-Joseph Gossec, ce remarquable orchestrateur (1734-1829), résume comme en un tableau synoptique l'évolution de cette période (1). » L'*opus VI*, *Six Symphonies dont les trois premières avec hautbois obligés et des cors ad libitum et les trois autres en quatuor pour la commodité des grands et des petits concerts* (1763) dit bien la souplesse que devaient manifester les compositeurs en ces âges héroïques. Plus de cinquante ans après (1809), la *Symphonie à 17 parties* pourra poser d'autres exigences. Marie-Alexandre Guénin (1744-1835) est un compositeur original dont les six symphonies sont de belle venue (*op. IV*, 1776 ; *op. VI*, 1788). Il faudrait citer encore Blainville, Grétry, Barthélémon...

Dans le dernier tiers du XVIII^e siècle fleurit le genre très parisien de la *symphonie concertante*, où quelques solistes se détachent de l'orchestre. Les

(1) Emile BORREL, *La Symphonie*, 1954.

meilleurs spécimens de cette forme sont dus à Davaux (1737-1822), Le Duc, Berthaume, Devienne et au gracieux chevalier de Saint-Georges (vers 1739-1799) qui domine ses rivaux par la spontanéité et le charme de son invention mélodique. La plupart de ces œuvres sont en deux mouvements seulement : un *allegro* et un rondeau, ou encore des variations.

Sonates et concertos

Le peu de considération accordé au violon au XVII^e^ siècle en France a certainement freiné l'introduction de la sonate en notre pays. A moins qu'il n'ait été précédé en cette voie par Marc-Antoine Charpentier, dont la *Sonate* à 8 (2 violons, 2 flûtes allemandes, basse de viole, basse de violon, théorbe et clavecin) n'est pas datée, François Couperin semble bien être le premier sonatiste français. Il l'assure, en tout cas : la sonate en trio *la Pucelle* fut, dit-il, « la première que je composai et qui ait été composée en France » (vers 1690). L'auteur avait jugé prudent de dissimuler son identité véritable sous un pseudonyme italien ; « mes sonates, heureusement, prirent assez de faveur pour que l'équivoque ne m'ait point fait rougir ». Il donne alors *la Steinkerque*, *la Visionnaire*, *l'Astrée* et *la Superbe* en trio, *la Sultane* en quatuor à deux basses. Toutes ces sonates adoptent la structure *da chiesa*, sans mouvements de danses, qui se distingue, mieux que la sonate *da camera*, de la suite qui reste très en honneur. Cette suite de danses traditionnelle, Couperin n'ose pas l'abandonner pour « les petits concerts de chambre où Louis XIV me faisait venir presque tous les dimanches de l'année » : ainsi naissent les quatre *Concerts royaux* (1722), portés au nombre de quatorze par la publication des *Goûts*

réunis (1724) ; encore faut-il noter que les trois derniers concerts sont en réalité des sonates, les unes pour deux basses, la dernière pour violon et basse. Ces pièces conviennent « non seulement au clavecin mais aussi au violon, à la flûte, au hautbois, à la viole et au basson ». P. Citron estime à bon droit que « le titre des *Goûts réunis* ne doit pas faire illusion : Couperin n'a guère composé de musique aussi française » et que « charmants, parfaits dans leur genre, aisément accessibles, ils ont accrédité la légende d'un Couperin uniquement gracieux, et ont détourné le public des œuvres où éclatait le mieux sa grandeur véritable ». Cette grandeur véritable apparaît dans les apothéoses et dans *les Nations*. *Le Parnasse ou l'Apothéose de Corelli* (1724) est un hommage rendu par le premier sonatiste français au modèle des sonatistes italiens ; c'est aussi un des chefs-d'œuvre de Couperin : chacun des sept mouvements, dans sa concision, est un joyau parfait dont chaque note porte, où chaque motif s'enchâsse avec une précision d'horlogerie, sous l'apparence de la bonhomie, voire de la désinvolture *(Enthousiasme de Corelli)*. Le *Concert instrumental sous le titre d'Apothéose composé à la mémoire immortelle de l'incomparable M. de Lully* (1725) réunit une suite — qui mériterait d'être intitulée, comme le huitième *Concert royal*, « dans le goût théâtral » —, un *Essai en forme d'ouverture* avec deux airs et une belle sonate en trio, *la Paix du Parnasse*. *Les Nations* (1726) comportent quatre *sonades et suites de simphonies en trio* (1). *La Françoise*, *l'Espagnole* et *la Piémontaise* ne sont autres que les anciennes *Pucelle*, *Visionnaire* et *Astrée* ;

(1) Couperin aurait souhaité que l'on dise « Sonade, Cantade, ainsi qu'on prononce Ballade, Sérénade, etc. ».

mais *l'Impériale* est une œuvre nouvelle dont le style se rapproche de celui de Bach par la fermeté de l'écriture contrapuntique : il est significatif que le Cantor se soit donné la peine de transcrire le « légèrement » pour l'orgue (*Aria* BWV 587).

Aux côtés de Couperin, les principaux compositeurs de sonates en trio sont S. de Brossard et Mlle de La Guerre (1695) puis J.-F. Dandrieu (1705), Duval (1706), Dornel (1713), Quentin Le Jeune (12 livres, à partir de 1729), Dauvergne (1739)... Les douze *Sonates à II et III parties* de J.-F. Rebel, publiées en 1712-1713, datent en réalité de 1695 : Rebel est donc le premier compositeur français de sonates pour un violon et basse, avant Duval (1704), Clérambault (vers 1710), Jean-Baptiste Senallié (5 livres, de 1710 à 1727), Louis et François Francœur, Jean-Baptiste Anet, disciple de Corelli, J. Aubert, le Piémontais Guignon, Guillemain, tous les artistes qui constituent l'*Ecole française du violon* (1).

Les instruments à vent ne sont pas moins bien partagés. Le flûtiste Michel de La Barre († 1743) laisse des sonates pour son instrument, des suites à deux flûtes sans basse, des trios pour les violons, flûtes et hautbois. Jacques Hotteterre, dit le Romain, auteur de précieux traités (*Principes de la flûte traversière...*, 1707), compose des suites et des *Sonates en trio* (1712). Les Chédeville écrivent pour la musette, Naudot laisse de nombreuses sonates pour divers instruments. Le grand virtuose de la flûte est Michel Blavet (Besançon, 1700-Paris, 1768) que le célèbre Quantz plaçait au-dessus de tous ses contemporains. Ses sonates témoignent non seule-

(1) Titre d'un ouvrage absolument fondamental de L. de La Laurencie, 1922. On consultera également avec profit les importants articles du même auteur dans l'*Encyclopédie de la musique et dictionnaire du Conservatoire*, I^re^ Partie, t. III, 1914.

ment de l'habileté de l'exécutant, mais encore d'exquises qualités musicales. La littérature des instruments à vent inscrit à son actif les premiers concertos français, composés sur le modèle de ceux de Vivaldi, dont les *Saisons* paraissent aux programmes du Concert spirituel à partir de 1728 (1). Dès 1727, Joseph Bodin de Boismortier († 1755) publie des concertos pour cinq flûtes, sans basse. Ce musicien extrêmement fécond (plus de cent numéros d'*opus* en 25 ans) est également un des esprits les plus inventifs de son temps : il expérimente toutes les combinaisons possibles. Citons seulement son *Concerto pour violoncelle, viole ou basson* (1729) et le beau *Concerto à cinq parties pour une flûte, un violon, un hautbois, un basson et la basse* (1732). Il est suivi par Michel Corrette *(Concertos comiques ; le Phénix, concerto pour quatre violoncelles, violes ou basson)*, Blavet *(Concerto pour flûte)*, le Marseillais Pierre-Gabriel Buffardin († 1768), flûtiste à la cour de Dresde, Naudot, Quentin Le Jeune.

Toute la musique instrumentale française de cette époque est dominée par la haute stature du violoniste Jean-Marie Leclair (2). Né à Lyon en 1697, élève de Somis à Turin (1726), rival de Guignon dans la musique royale (1734), émule de Locatelli en Hollande, compositeur de l'infant d'Espagne à Chambéry (1743), il s'établit définitivement à Paris, en 1745, et y meurt assassiné en 1764. Quarante-neuf sonates pour violon et basse chiffrée (4 livres, de 1723 à 1738 et une sonate posthume, 1767), douze sonates à deux violons sans basse (2 livres, 1730 et 1747), quinze trios (6 *Sonates en trio*, vers 1730 ; 2 *Récréations*, 1737 ; *Ouvertures et so-*

(1) Cf. J.-F. PAILLARD, les Premiers concertos français pour instruments à vent in *Revue musicale*, n° 226, 1955.
(2) Cf. Marc PINCHERLE, *J.-M. Leclair*, 1952.

nates, 1753 ; un *Trio* posthume, 1766), douze concertos (2 livres, vers 1737 et 1743) — dont un pour la flûte ou le hautbois — et un opéra forment un bagage qui peut sembler modeste auprès des centaines de concertos d'un Vivaldi, mais la qualité supplée à la quantité. Au reste, le fondateur même de l'école classique d'outre-monts, Corelli, n'a pas laissé une œuvre plus abondante. Ce n'est pas le seul rapprochement que l'on puisse faire : aussi bien que Corelli en Italie, Leclair fait en France, cinquante ans plus tard, figure de chef de file. Son influence est double. Brillant virtuose, il s'entend à associer toutes les difficultés du violon et manie la double-corde avec une telle dextérité que ses contemporains en font — à tort — l'introducteur en France. Mais nul n'est plus que lui éloigné du stérile tour de force — le compositeur, en effet, contrôle avec sévérité le violoniste. Leclair a réussi dans ses œuvres une magnifique synthèse de l'art de son temps : mesure et clarté françaises, fougue, passion italiennes, profondeur et science allemandes. Aussi bien propose-t-il avec autant de bonheur les thèmes pimpants, lestement troussés et les grandes mélodies lyriques, soutenues par des harmonies d'une audace inouïe. Brossant ici en symphoniste ses « tutti » d'orchestre, il peut ailleurs écrire un contrepoint serré qui faisait l'admiration de Marpurg. Le dialogue du violon et de l'orchestre, dès les premières mesures du *Concerto en la majeur* (*op. X*, n° 2), est d'une merveilleuse liberté qui fait songer tour à tour « à l'*andante con moto* du *Concerto en sol* de Beethoven, puis (dix-neuvième et vingtième mesures) à la méditation qui interrompt l'élan du premier mouvement dans le *Concerto de violon en la* de Mozart » (Pincherle).

Si Jean-Philippe Rameau n'aborde ni la sonate,

ni le concerto, il s'en approche beaucoup dans les *Pièces de clavecin en Concerts avec un violon ou une flûte et une viole ou un deuxième violon* (1741). Quatre sur six de ces pièces — dont il existe également une version pour sextuor à cordes qui est, sinon de Rameau, du moins transcrite sous sa surveillance — adoptent le dispositif en trois volets de Vivaldi. Le dialogue concertant du clavecin et des instruments à archet, chacun selon son langage propre, qui caractérise les *Pièces en concerts*, trouve un précédent dans l'intéressante initiative de Mondonville dont l'*opus III* (vers 1734) consiste en *Pièces de clavecin en sonates avec accompagnement de violon*. Jusqu'alors, la sonate était le domaine exclusif du violon (ou tout au moins des instruments mélodiques) ; le clavecin, chargé de réaliser la basse chiffrée, n'y jouait qu'un rôle effacé. Désormais la situation va se renverser. Chez Mondonville, l'intérêt musical se répartit encore également entre les deux partenaires ; chez ses successeurs, M. Corrette (1741), Guillemain (1745), Papavoine (1755), la partie de clavecin peut se suffire presque entièrement. A l'époque où le piano-forte s'introduit en France, le violon n'exécute plus que des accompagnements *ad libitum*. Il aura fallu cette réaction excessive pour que le clavier conquière son autonomie et Mozart lui-même a suivi quelque temps ces errements. Mais, de même que le maître de Salzbourg s'est échappé de cette impasse, les compositeurs français sont rapidement revenus à plus d'équilibre avec A.-L. Couperin (1765), Guénin (1781), Saint-Georges (1781), Bertheaume (1787).

C'est en 1770 que Gossec donne les premiers quatuors à cordes français, bientôt suivis par ceux de Capron, Saint-Georges et d'une foule de musiciens parmi lesquels figure Dalayrac. Toutes ces

compositions sont dominées par les *Six quatuors, œuvre VII* (1773) de Pierre Vachon, excellent violoniste et compositeur mort en 1803 à Postdam où il exerçait les fonctions de concertmeister du roi de Prusse.

A partir de 1750, les concertos adoptent la structure de la sonate bithématique. Citons, pour le violon, ceux de Gaviniès, Guénin, Paisible, Saint-Georges, Le Duc, Barthélémon ; pour le violoncelle, ceux de Berteau, Bréval, François Cupis, Jean-Louis Duport ; pour la flûte, ceux de Devienne ; pour le cor, ceux de Frédéric Duvernoy.

Il importe de souligner que les sèches énumérations dont nous devons nous contenter ici recouvrent une pléiade d'artistes fort intéressants et parfois réellement inspirés. L'école symphonique française brille d'un vif éclat à la fin du XVIII^e siècle et c'est peut-être le seul domaine musical où on ne constate pas de décadence au cours des années qui précèdent la Révolution ; assurément, les déchets ne manquent pas dans une production extrêmement abondante, mais l'existence d'un courant réellement original mérite d'être signalée.

NOTE BIBLIOGRAPHIQUE

Nous avons signalé en notes quelques-uns des ouvrages qui nous ont rendu le plus de services. Pour compléter ces indications, nécessairement très sommaires, on se reportera utilement à l'excellent ouvrage de Norbert DUFOURCQ, *la Musique française*, Larousse, 1949, et aux chapitres XIV, XV et XVI du *Précis de musicologie* publié sous la direction de Jacques CHAILLEY, Presses Universitaires de France, 1958.

TABLE DES MATIÈRES

PAGES

AVANT-PROPOS 5

PREMIÈRE PARTIE

L'ART VOCAL ET L'OPÉRA

CHAPITRE PREMIER. — L'air 7
— II. — Du ballet de cour à l'opéra. Lully. 15
— III. — De Lully à Rameau 30
— IV. — Rameau et Gluck 38
— V. — L'opéra-comique 51

DEUXIÈME PARTIE

LA MUSIQUE RELIGIEUSE

CHAPITRE VI. — De la polyphonie au style concertant 60
— VII. — L'apogée du grand motet 68
— VIII. — Sous l'impulsion de Delalande ... 79

TROISIÈME PARTIE

LA MUSIQUE INSTRUMENTALE

CHAPITRE IX. — Dans les prolongements de la Renaissance 89
— X. — L'orgue et le clavecin 101
— XI. — Instruments à cordes, instruments à vent 116

1960. — Imprimerie des Presses Universitaires de France. — Vendôme (France)
ÉDIT. N° 25 686 IMPRIMÉ EN FRANCE IMP. N° 16 031

« QUE SAIS-JE ? »

Nos 701 à 800

701. **L'opinion publique** (A. Sauvy).
702. **Le droit musulman** (R. Charles).
703. **Les engrais et la fumure** (S. Pontailler).
704. **Histoire des pays scandinaves** (P. Jeannin).
705. **L'acupuncture** (R. de La Fuÿe).
706. **Proverbes et dictons français** (J. Pineaux).
707. **La philosophie chinoise** (Chow Yih-Ching).
708. **La bibliographie** (L.-N. Malclès).
709. **La spéléologie** (F. Trombe).
710. **La littérature japonaise** (R. Bersihand).
711. **Histoire de demain** (J. Fourastié et C. Vimont).
712. **La bureaucratie** (A. Sauvy).
713. **La guerre psychologique** (M. Mégret).
714. **L'industrie automobile** (J. Pierjant).
715. **La littérature italienne** (P. Arrighi).
716. **L'énergie végétale** (P.-E. Pilet).
717. **Les poussières** (A. Assailly).
718. **Les Berbères** (G.-H. Bousquet).
719. **La faim** (R. Masseyeff).
720. **La politique économique** (J. Billy).
721. **Les hélicoptères** (H. Beaubois).
722. **Les Arabes** (V. Monteil).
723. **L'automation** (L. Salleron).
724. **Robespierre** (M. Bouloiseau).
725. **L'au-delà** (F. Grégoire).
726. **Le bilan dans les entreprises** (L. Petit).
727. **La vie sexuelle** (P. Chauchard).
728. **Histoire de la Sicile** (J. Huré).
729. **Les rayons cosmiques** (A. Cachon, A. Daudin et L. Jauneau).
730. **Le Chili** (R. Avalos).
731. **L'analyse biochimique médicale** (A. Galli et R. Leluc).
732. **Histoire de la psychologie** (M. Reuchlin).
733. **La fatigue** (P. Chauchard).
734. **Rythmes et cycles biologiques** (A. Reinberg et J. Ghata).
735. **Histoire des doctrines militaires** (F. Schneider).
736. **La Sibérie** (L. Hambis).
737. **L'homme contre l'animal** (R. Fiasson).
738. **Biologie sociale** (G. Bouthoul).
739. **Le Second Empire** (G. Pradalié).
740. **La puériculture** (M. Lelong).
741. **La radioactivité des roches** (R. Coppens).
742. **L'industrie aéronautique** (D. Molho et R. Péladan).
743. **La symétrie** (J. Nicolle).
744. **La topographie** (C. Million).
745. **La logique moderne** (J. Chauvineau).
746. **Histoire de la Bourgogne** (J. Richard).
747. **Ordres et décorations** (C. Ducourtial).
748. **L'O. N. U.** (C. Chaumont).
749. **La symbolique** (O. Beigbeder).
750. **Histoire du judaïsme** (A. Chouraqui).
751. **Esthétique du cinéma** (H. Agel).
752. **L'aérodynamique** (J. Lachnitt).
753. **Les systèmes économiques** (J. Lajugie).
754. **La longévité** (J. Guillerme).
755. **Histoire du droit public français** (G. Lepointe).
756. **La sorcellerie** (J. Palou).
757. **Le calcium et la vie** (J. Stolkowski).
758. **La personnalité** (J.-C. Filloux).
759. **La géochimie** (J.-L. Jaeger).
760. **Radiodiffusion et télévision** (J.-J. Matras).
761. **Le radicalisme** (Cl. Nicolet).
762. **Les prix** (L. Franck).
763. **Habitat et logement** (J.-E. Havel).
764. **Dolmens et menhirs** (F. Niel).
765. **Les fusées** (J. Pellandini).
766. **Le Sahara** (B. Verlet).
767. **Matière et antimatière** (M. Duquesne).
768. **Le cerveau humain** (P. Chauchard).
769. **L'économie de l'Asie du Sud-Est** (Lê Thành Khôi).
770. **Le stoïcisme** (J. Brun).
771. **Le monde atlantique** (C. Delmas).
772. **La vie des plantes** (C.-Ch. Mathon).
773. **La C. E. C. A.** (J. de Soto).
774. **La vie américaine** (G. d'Haucourt).
775. **L'art du meuble à Paris, au XVIIIe siècle** (P. Verlet).
776. **L'or** (J. Lepidi).
777. **Sociologie de la littérature** (R. Escarpit).
778. **Le Marché Commun** (J.-F. Deniau).
779. **Le droit canonique** (J. des Graviers).
780. **Le rhumatisme** (F. Coste).
781. **La recherche scientifique** (V. Kourganoff).
782. **La santé dans le monde** (J. Morichau-Beauchant).
783. **Le pollen** (G. Pons).
784. **L'évolution des prix depuis cent ans** (A. Marc).
785. **L'économie méditerranéenne** (H. d'Hérouville).
786. **Les techniques parlementaires** (E. Blamont).
787. **La pétrochimie dans le monde** (R. Guglielmo).
788. **La grammaire** (P. Guiraud).
789. **La médecine légale judiciaire** (J. Planques).
790. **Les systèmes sténographiques** (M. Michelot).
791. **La structure économique de la France** (P. Maillet).
792. **Les organisations internationales** (P. Gerbet).
793. **L'autorité** (M. Marsal).
794. **La minéralogie** (Ch. Guyot).
795. **Les hôpitaux en France** (J. Imbert).
796. **La philosophie anglaise et américaine** (S. Hutin).
797. **Les papillons** (G. Mathot).
798. **La psychologie des peuples** (A. Miroglio).
799. **Guillaume le Conquérant** (M. de Bouard).
800. **Le vol supersonique** (G. Lehr).

Que sais-je ?

Collection dirigée par Paul Angoulvent

Derniers titres parus

825. **La Bourse des valeurs** (G. Dé-fossé).
826. **La guerre révolutionnaire** (Cl. Delmas).
827. **Le vol des avions** (J. Renaudie).
828. **Les routes** (J. Berthomier).
829. **Les insecticides** (R. Dajoz).
830. **La noblesse** (Ph. du Puy de Clinchamps).
831. **La Croix-Rouge internationale** (H. Coursier).
832. **Les ordinateurs électroniques** (P. Demarne et M. Rouquerol).
833. **Contrebande et contrebandiers** (P. Béquet).
834. **La machine à traduire** (E. Delavenay).
835. **L'âge du bronze** (J. Briard).
836. **L'Organisation Internationale du Travail** (M. Monteau).
837. **Les Eglises en Grande-Bretagne** (B. Gavalda).
838. **La vie anglaise** (T. Mayer).
839. **Les fraudes** (J. Vivez).
840. **La Chine populaire** (J. Guiller-maz).
841. **Le mouvement œcuménique** (B. Gavalda).
842. **Sociologie de la campagne française** (H. Mendras).
843. **La corrosion des métaux** (A. Hache).
844. **Les radiations nucléaires** (M. Lefort).
845. **Histoire des marionnettes** (G. Baty et R. Chavance).
846. **Les douanes** (J. Bastid).
847. **Le panafricanisme** (P. De-craene).
848. **Histoire de la libre-pensée** (A. Bayet).
849. **La nutrition de la plante** (J. Carles).
850. **Les logarithmes et leurs applications** (A. Delachet).
851. **L'Arménie** (J.-P. Alem).
852. **Les droits de l'enfant** (J. Cha-zal).
853. **Les pays sous-développés** (Y. Lacoste).
854. **Géologie de la région parisienne** (R. Soyer et A. Cailleux).
855. **Le bruit** (R. Chocholle).
856. **Les noms de plantes** (L. Guyot et P. Gibassier).
857. **La philosophie du droit** (H. Batiffol).
858. **L'Assemblée Parlementaire Européenne** (P. Ginestet).
859. **Technique du théâtre** (Ph. Van Tieghem).
860. **Histoire du Maine** (Fr. Dornic).
861. **Les noms des arbres** (L. Guyot et P. Gibassier).
862. **Histoire du Bourbonnais** (A. Leguai).
863. **La bataille de l'énergie** (H. Pey-ret).
864. **La question scolaire en France** (B. Mégrine).
865. **L'O.T.A.N.** (Cl. Delmas).
866. **Les noms des fleurs** (L. Guyot et P. Gibassier).
867. **L'affaire Dreyfus** (P. Miquel).
868. **L'économie de la Zone franc** (P. Moussa).
869. **Singapour et la Malaisie** (P. Fistié).
870. **Le Benelux** (F.-J. Gay et P. Wagret).
871. **La biométrie** (E. Schreider).
872. **Le magnésium et la vie** (D. Bertrand).
873. **Histoire des soins de beauté** (J. Pinset et Y. Deslandres).
874. **La chimie électronique et ses applications industrielles** (A. Goudot).
875. **La Terre et la Lune** (J. Taillé).
876. **La France dans le monde actuel** (L. Dollot).
877. **L'humour** (R. Escarpit).
878. **La musique française classique** (J.-F. Paillard).

ÉDIT.
25 686

1960 — IMP. PRESSES UNIVERSITAIRES DE FRANCE. - VENDOME (FRANCE)
IMPRIMÉ EN FRANCE